

BEATRICE TÖTTÖSSY

SCRIVERE POSTMODERNO
IN UNGHERIA
CULTURA LETTERARIA 1979-1995

PREFAZIONE DI ANDREA CSILLAGHY

Il volume è pubblicato con il contributo del CNR



A GIANPIERO

ISBN 88-86690-07-X .

© 1995, Beatrice Töttössy
via Edoardo D'Onofrio 254, 00155 Roma
tel e fax 0039-6-4066504
e-mail tottossy@cesit1.unifi.it

Per i testi originali di Péter Esterházy
© Residenz Verlag, Salzburg and Vienna

Per i testi originali degli altri autori antologizzati
il copyright è presso gli autori stessi

Ringraziamo i direttori di *Lettera internazionale*
e *L'Altra Europa* per la gentile autorizzazione a
ristampare alcune traduzioni

PREFAZIONE
DI
ANDREA CSILLAGHY

L'arte moderna - al di là della professata, ma molto spesso solo apparente, decostruttività se non distruttività dei suoi programmi - fu costruttiva nel senso che fu un inno alla civiltà moderna e contemporanea, sia che si chiamasse futurismo o dadaismo, cubismo o fauvismo, surrealismo o astrattismo.

Nella varietà dei mezzi e delle poetiche è la complessità e multiformità del dicibile che viene professata ed esaltata. Da Boccioni a Picasso, da Matisse a Magritte, essa è sintesi compositiva e solo con l'arte postmoderna diventa analisi e decostruzione del reale.

A dire il vero, nella prima c'è sempre allusa anche l'ipotesi della seconda. La prima però si presenta come una fede. La seconda come gioco. Ma non il gioco vitale e creativo dell'*Homo ludens* di Huizinga, per cui tutto è occasione di riti incantati e incantatori, ma nel senso profanatorio del giocherellare in chiesa, del correre e saltare dove altri - si sostiene che - pregano, o hanno pregato fino a ieri; del ridere là dove la gente è usa piangere o far discorsi seri; dell'infrangere le regole della buona società.

Ogni civiltà post fa il verso a quella che l'ha preceduta. Le gratuità di Arcimboldo o di Folengo, o gli sberleffi di Rabelais, scavalcano l'equilibrio dei codici convenuti fino alle soglie della negazione assoluta, fino a delegittimare il linguaggio stesso e i suoi equilibri semantici. Non si tratta semplicemente di negare un ordine costituito dell'essere, ma di porre un gran punto interrogativo sull'esserci dell'artista e dell'arte stessa, che ripiomba nel buio altomedievale del *graecum est, non legitur*.

Infatti a chi gli diceva di capire che cosa intendessero significare i suoi *trompe-l'oeil* o i suoi accostamenti paradossali Magritte replicava: «Beato lei!».

Ma barocco e manierismo come anche moderno e postmoderno, al di là del loro gioco profanatorio, adulativo o distruttivo (e i due estremi siamo certi si toccano) sono probabilmente niente altro che ponti tenuti su da angeli umanissimi con le loro ali tese sull'abisso dei silenzi del nulla e dell'incultura, per consentire il transito da un modo di essere dell'umanità ad un altro, da una cultura ad un'altra cultura, realtà di esistere e di agire che possono essere collocate sia sull'asse verticale e paradigmatico che sull'asse sintagmatico, sia sulla linea del mutare dei tempi, che sul piano orizzontale del mutare dei luoghi dello e nello spazio. Perché qui siamo giunti. E le nuove culture di domani sono nel nuovo tempo o nel diverso spazio, non sappiamo.

Il secolo si chiude come un'equazione il cui risultato è zero. Gli ismi del modernismo anticapitalista e anticomunista, realista o utopico, si sono annullati a vicenda. Tutte le formule sono vere ma è vero anche il loro contrario. E l'esserci rischia di essere il silenzio o la libertà di camuffarsi come si crede. Che è appunto un fare postmoderno per cui sei quello che vedi o si vede. Questa è la (nostra) cultura. La cultura dell'enunciazione, dell'esserci come testo non come professione. Anche le istituzioni - dati di fatto dell'universo storico umano e riferimenti fra i quali ci muoviamo - sembrano volersi giustificare con l'appropriazione di tali testi. O gesti. (Per giocare al postmoderno.)

Da Schopenhauer a Sartre, son due secoli che la cultura tenta di svincolarsi dall'abbraccio della sua ipostasi istituzionale, l'università. Lo sente come costrittivo e perciò distruttivo della sua libertà di cercare se stessa. E l'università puntuale la raggiunge con le sue aule, i suoi corsi, le sue cattedre, i suoi giochi non sempre innocenti, compiendo l'opera di ingerire, metabolizzare e poi liberarsi dei saperi contemporanei accumulati intanto, per riprendere quindi, intossicati e disintossicati - gli allievi, si suppone - il consolante ciclo biologico dell'essere e del fare.

La proclamazione che Dio è morto (affermazione di Nietzsche), cioè è finito il Logos (quello dell'*En arkhé en o Logos, kai o Logos en pros ton Theon kai o Theos en o Logos*), l'oggetto principale per cui era nata l'università, non l'ha disturbata per nulla. Forse perché poco dopo si è constatato che anche Nietzsche era morto («affermazione questa di Dio», secondo l'aurea battuta postmodernista di Kovács e Odorics in *Poszt-Magyar*). O piuttosto perché l'universo istituito sopravvive di gran lunga ai suoi istitutori.

Nella crisi totale delle certezze resta un assioma minimalista: che c'è un testo e che tutto è testo e c'è un contesto e tutto è contesto, perfino il testo accanto, cioè l'altro testo. E l'università, luogo per eccellenza di lettura di testi, è dunque il contesto per antonomasia, perciò viene rilegittimata anzi si rilegittima da sé, in quanto il testo nell'atto di farsi chiede la sua visitazione esemplare, e l'università è la grande metafora degli *exempla*. Così pur nella apparente e proclamata scomparsa - passata, presente o prossima-futura - del Logos, la filologia, ch'è la scienza ch'io professo, permane indefinitamente e non come Caronte o come un'impresa di pompe funebri del Logos, cioè del discorso delle culture che furono, ma come mediatore nell'infinità dei testi, che fluiscono nel permanere dell'umano.

La delegittimazione dei valori e degli ismi in questo *fin de siècle* è un imperativo morale per gli uomini di cultura. Per troppi versi tali ismi non hanno più diritto di vita: di qui la proclamazione dell'inizio dell'era post-uma. Ed è questo il grande merito del libro di Beatrice Tóttösy, di avere indicato per un laboratorio dell'umano europeo esemplare come l'Ungheria - una specie di metafora o università delle traversie del continente - le radici morali e/o/cioè politiche della delegittimazione dei suoi ismi culturali. Non con incanti o incantesimi, ma con la tenacia appunto del filologo, per cui quando si ha un testo esso è un universo molecolare in cui tutto tiene tutto, cioè ogni dato è connesso con tutti gli altri dati.

L'Ungheria, nella comune geografia culturale europea, è l'altro per antonomasia. Troppo ugrofinnica per essere indoeuropea,

ma troppo europea per essere uralica, è altaica e asiatica quel tanto che basta quando si guarda da ovest, ma vista dagli Altai è troppo cristiana e occidentale; è a sud per il Nord-Europa ma è a nord per il Sud balcanico ed è l'altra per tutto e per tutti. Perfino per gli ungheresi che oggi appunto parlano di post-magiario. Ma è come per il barocco che fu detto manierista e post-rinascimentale ed era invece una perla di forma nuova e irregolare e impensata, che incominciava una sensibilità nuova, o come l'XI secolo ch'era dopo il Mille, ma era, visto di poi, un'era totalmente nuova.

Così quest'Ungheria della cultura postmoderna degli Esterházy e dei Kukorelly, nata da se stessa e dalle sue buone o cattive ragioni, più che da una fiacca ripetizione di Andy Warhol, è forse già collocata oltre lo spartiacque dell'anno Duemila, dov'è nascosto in attesa il/un (nuovo?) Logos.

I SENTIERI DELLA POSTMODERNITÀ IN UNGHERIA INTRODUZIONE¹

*...Un frullino monta la
panna: perché si sente come
se fosse molto rinchiuso,
molto, tanto lo sommergerebbe
quella panna. Che troppa
ne è stata prodotta. Poi
mi dissotterreranno, un po' di spavento
soltanto, niente di serio. L'hanno
spalato fuori dalla torta. L'hanno spalato in fretta,
intanto si è riempito bene la pancia.
Tutta la panna che riuscì a tenere.
Però ce n'era di posto. Potrebbe
ingoiare tutto. Potrebbe tranquillamente essere tutto.
Ma non esiste. È impossibile.
Credo che non sia facile.
Anche lui pensa che sia
impossibile.
(Endre Kukorelly, *La torta*, 1990²)*

*La pianificazione troppo rigorosa porta necessariamente a quel lavoro meccanico che nega ogni contributo personale dell'inventività umana e nega quindi la progettazione medesima, la quale mira sempre a realizzare qualcosa di nuovo che può essere raggiunto soltanto mediante apporti originali di un individuo o di un gruppo di individui, cui sia concessa la facoltà di operare liberamente, sia pure entro i limiti e secondo le istruzioni di una collettività non ancora compiutamente pianificata. Nell'attività culturale strettamente intesa il progetto suppone uno scopo da raggiungere specialmente mediante la valorizzazione dei risultati di sperimenti nuovi.
(Ladislao Mittner³)*

*La scrittura artistica non può collaborare, anche involontariamente, a un progetto di dominio o di trasparenza universale.
(Jean-François Lyotard⁴)*

Questo lavoro mira principalmente a elaborare i lineamenti teorico-metodologici del *fatto letterario postmoderno ungherese*. Abbiamo tentato di comprendere perché, e come, un fenomeno universale (la

letterarietà postmoderna) della cultura di questa fine di secolo si dispieghi anche grazie all'Ungheria.

Parlare oggi di carattere universale di una «letterarietà postmoderna» significa aspirare a *storicizzare* il proprio presente (letterario). Significa, proprio per ciò, condividere la tesi secondo cui una simile impresa è «drammaticamente» difficile, anche se non impossibile, come avverte in Italia Remo Ceserani (1994, 369-384), per il quale tale impresa potrebbe e dovrebbe prevedere la costruzione di una vera e propria *geografia* del fatto letterario, nel caso nostro, postmoderno. Ceserani delinea infatti le ragioni principali di una tale geografia, e lo fa in relazione con i modi di osservare e di *Raccontare la letteratura* (Ceserani, 1990, 67, 71, 128). Dice: «Sarebbe bello poter avere a disposizione... una storia letteraria sotto forma di "atlante" geografico» per poter così andare oltre la *storia intellettuale* che ingombra «il panorama quando si cerca di orientarsi in mezzo ai prodotti della letteratura e dell'immaginario», in quanto la *storia intellettuale* impedisce di vedere la storia letteraria «sotto l'aspetto della molteplicità anziché dell'unità», molteplicità che potrebbe essere, secondo Ceserani, ulteriormente corroborata se tale taglio geografico si unisse, in virtù della prontezza metodologica dello storico, alla «scelta di un modello narrativo», alla «scelta di un punto di vista» e al «taglio cronologico». Ora, a dispetto della futura geografia, che potrà dare un quadro tendenzialmente completo di tutti gli aspetti (sociali, politici, culturali, oltre che eminentemente storico-poetologici) dell'universo letterario postmoderno (in cui si trova l'«elaborazione» del comportamento di persone che ancora, modernamente, «non sanno quello che fanno»), resta però che al primo impatto con la cultura letteraria ungherese degli ultimi due decenni emerge *immediatamente un agire letterario (postmoderno) fortemente intellettualistico*.

Si intuisce immediatamente che l'intelligenza letteraria dell'Ungheria di questo periodo *re-agisce alla cultura letteraria moderna del realismo socialista*, che relegò ogni altra cultura poetica del moderno a un'esistenza *underground*, a un'esistenza in ogni caso non libera perché «sorvegliata», come dirà Péter Esterházy in *Cinquantasei porcellini d'India sopra il giardino* (1996b). Mostrare le modalità principali di tale particolare re-azione - obiettivo per l'appunto della nostra indagine - potrà valere dunque come primo passo concreto verso una futura geografia del fatto letterario ungherese.

Si tratta, quindi, di un primo approccio, di un capitolo di *storia intellettuale* e, specificamente, di storia in atto di una *élite* letteraria (la quale *élite* - contrariamente al motto appena citato - con *postmoderna* consapevolezza sa e pensa e dice esattamente ciò che, nel mondo letterario precedente, moderno o modernizzato, veniva *fatto ma taciuto*, era cioè privo della possibilità di tramutarsi in sapere, in cultura collettiva).

Per la sua natura particolare questo sguardo sulla storia (in atto) di una *élite* letteraria centro-est-europea, forse, più che storico, andrebbe detto antropologico-culturale. (Tanto più che il nostro ragionamento non seguirà i criteri di una descrizione storica ma, come abbiamo chiarito, proporrà un'elaborazione dei lineamenti teorico-metodologici del *fatto letterario postmoderno ungherese*.) È in una fase successiva che, moltiplicando i punti di osservazione sull'universo letterario ungherese postmoderno, potremo avere quella «mappa geografica» completa di cui parla Ceserani (da studioso di letteratura comparata, di cui va soprattutto condivisa la prospettiva di conoscenza sovranazionale dei fenomeni culturali e di esplicitazione degli scambi interculturali sotterranei). In questo libro - attraverso i numerosi spunti presenti nelle note - abbiamo tentato di anticipare alcuni elementi di tale mappa, per far intravedere come l'intellettualità letteraria postmoderna si sia inserita nel complesso sistema socio-culturale dell'Ungheria contemporanea. Il nostro sforzo è andato in questa direzione anche per una circostanza di cronaca letteraria (non solo ungherese), per la *rapidissima consunzione del termine di postmoderno*. Poco dopo aver esordito sulla scena intellettuale ungherese, nel giro di pochi anni tale termine si è trasformato in pura moda verbale, in luogo comune acritico, senza riuscire a conquistarsi un'attenzione seria da parte di critici e teorici (ma questo è un altro dato concreto per la geografia del fatto letterario postmoderno ungherese). Ciò nonostante è possibile riscontrare in diversi ambiti scientifici e culturali ungheresi la presenza di numerosi - per così dire - *tentativi postmoderni*. E questi sono tali da aver stimolato la formulazione della seguente nostra tesi: in Ungheria la cultura (letteraria) postmoderna si è formata come *decostruzione costruttiva* dell'ideologia della modernità (letteraria) promossa nel e dal socialismo reale. Come cercheremo di mostrare più avanti, in tale fenomeno *non* vi è negazione della modernità. Si tratta invece del *passaggio all'autocoscienza completa* della modernità (inclusa dun-

que la modernità del socialismo reale), un passaggio che si manifesta appunto come *storia (della intellettualità) letteraria in atto* o, forse più precisamente, come *quadro antropologico-culturale* di tale intellettualità.

Ecco perché il nostro lavoro potrà soltanto sporadicamente tener conto delle vicende degli altri due microcosmi postmoderni nella vita ungherese: quello della *postmodernità politica* e quello della *postmodernità sociale*. Il primo sembra iniziare dalla rivoluzione del 1956 (una premonizione della quale si ebbe nel 1953, quando morì Stalin e in Ungheria si verificò una crisi poi rientrata dello stalinismo come sistema di governo): nel 1956 si sviluppò di fatto una presa di coscienza collettiva del fallimento del progetto di modernizzazione promosso dal socialismo reale. Il successivo regime di Kádár (*insieme con la correlata intensa opposizione politico-letteraria*) fu quindi una *prima* reazione politica alla modernizzazione aggressiva, alla industrializzazione e urbanizzazione socialista forzata, così come ai misfatti, agli irrazionalismi e ai volontarismi delle personalità autoritarie - Mátyás Rákosi e i suoi collaboratori - che tale modernizzazione aggressiva avevano imposto come progetto di società nuova, fondata su una «soggettività sociale» totalizzante sovrapposta agli individui. A tale *prima reazione rivoluzionaria* (l'ossimoro è fenomeno per così dire connotato alla *postmodernità*, non solo centro-est-europea) seguirono altri momenti alti di *storia germinale della postmodernità politica*. Per esempio, intorno al 1968 fu messo in moto un «nuovo meccanismo economico ungherese» (che introduceva elementi di un ambiguo mercato «socialista») e, al medesimo tempo, intellettuali e studenti organizzarono varie manifestazioni di solidarietà con la Primavera di Praga e con il Maggio francese: da parte del potere politico non si rispose più, come per il passato, segregando in carcere i promotori di tali manifestazioni, cioè i filosofi della Scuola di Budapest (ispirata da György Lukács) e gli artisti della neoavanguardia, ma espellendoli dal paese; con ciò, con questa *maniera politica protopostmoderna*, si intendeva impedire la costruzione di una nuova comunità di discorso e, contemporaneamente, innescare un processo di *tardiva ri-stalinizzazione*. In un secondo momento, intorno alla metà degli anni ottanta, il *bisogno di de-stalinizzazione totale* si può dire che fosse generalizzato e tuttavia fino alla primavera del 1990, fin quando cioè non si costituì un parlamento politicamente reale e non più letterariamente simulato, la reazione alla modernizzazione e

socializzazione socialista forzata rimase fondamentalmente appannaggio dell'agire letterario che, proprio per questo, si tinse di grande intensità.

La società civile cominciò a reagire in termini ampi ed espliciti - aprendo il capitolo della *storia della postmodernità sociale* - soltanto alla fine degli anni ottanta: per le loro analogie con i grandi eventi postmoderni della *cultura di massa* europea e occidentale in genere, contrariamente a quanto era accaduto per la storia intellettuale e letteraria, questi fenomeni sociali conquistarono immediatamente, fin dall'inizio, i maggiori canali di comunicazione internazionale, tra cui anche i rotocalchi italiani. Questi in effetti si occuparono per settimane del *turismo est-europeo* e del suo *consumismo tecnologico*, degli acquisti di massa di prodotti occidentali, turismo e acquisti divenuti ora possibili per l'abolizione del visto al confine tra Austria e Ungheria (una liberalizzazione che, del resto, portò di lì a poco al «crollo del muro» di Berlino).

Riassumendo, abbiamo dunque un *complesso intreccio di tre tipi di postmodernità in Ungheria*, ognuno con uno specifico contenuto: una *postmodernità politica* (tra il 1953/1956 e il 1990: nella duplice veste, protopostmoderna, di un «comunismo riformista» di regime e di una resistenza ad esso etico-politica, promossa dall'opposizione letteraria; dopo il 1990 si verifica una *democratizzazione-risocializzazione della vita politica*: sotto la forma, palesemente postmoderna, di movimenti spontaneamente politici di vari gruppi sociali, fatto che in parte ricongiunge politica e società al di fuori del canale della politica partitica); una *postmodernità letteraria* (dal 1979 agli anni novanta: come *narrativa nuova* e, successivamente, anche come *narrativa nuovissima* o «*postmagiara*» in sottile polemica con i «nuovi»); infine una *postmodernità sociale* (dalla fine degli anni ottanta).

Noi, da parte nostra, abbiamo tentato, per così dire, di sorprendere il postmoderno mentre, come un futuro anteriore (Lyotard, 1987, 24), frequenta l'Ungheria. Una Ungheria la quale, ancora sotto le luci di scena del socialismo reale in esaurimento e, dopo, tra le infinite schegge di memoria lasciate da quella strana scenografia di modernità, «si sarà fatta» sedurre per dare alla luce un «mutante» (Perniola, 1993, 4) postmoderno.

Di fronte ai soggetti, ai materiali e ai meccanismi dell'attuale Ungheria letteraria si nota immediatamente un dato: l'irrequietudine presen-

te ovunque, la fretta di osservare e di interpretare il rapporto che questo universo letterario ha *con se stesso*. Una intensa volontà di specchiarsi. Ma già alla fine degli anni settanta, quando la letteratura cominciò a fermarsi davanti allo specchio, finì per rimanere delusa, la sua volontà di riappropriarsi del «rispecchiamento»⁵ trovava ostacoli apparentemente insormontabili. Lo specchio, in quei primi attimi di entusiasmo per la verità, risultava in realtà inutilizzabile, perché, invece della letteratura, esso mostrava un'immagine opaca, difficilmente decifrabile: l'immagine della *condizione letteraria* (e, in particolare, della *condizione del letterato*) nel socialismo reale, che allora durava da trent'anni. Oggi, passati altri due decenni, si comprende come con quel tentativo di specchiarsi nascesse il *postmoderno letterario ungherese*. La sua parabola, a partire dalla fine degli anni settanta, dall'offerta dell'ironizzazione del genere letterario più tentato dal realismo socialista, cioè il romanzo della produzione economica, passò ad affrontare con il medesimo spirito ironizzante la realtà complessiva del sistema della produzione letteraria (reso socialmente funzionale da una politica culturale che voleva la scrittura artistica come semplice variante della manualistica politica divulgativa). Il punto d'arrivo fu il *bisogno di rifondare la letteratura*.

Tale parabola, nella sua fase odierna, è approdata a una intensa *microtestualità* postmoderna, in un certo senso indipendente dalla tipologia delle macrostrutture in cui essa si inserisce (e che si presentano sotto le vesti di svariate macroforme letterarie, dal voluminoso «romanzo di famiglia» alla breve prosa poetica⁶). Questa microtestualità è orientata verso la produzione di *eventi linguistici*, che vengono per così dire ri-vincolati a brandelli, schegge, frammenti e spezzoni di reale (in cui ordinariamente *quotidiano e straordinariamente artistico «s'impongono» come inseparabili*) e che risultano carichi di una narratività non-lineare. Una narratività in cui lo scrittore (e il lettore) si trova «imbrogliato in frasi», vale a dire in attesa di «avventure fantastiche, romanzesche» (Esterházy, 1986a, 39 oppure 1988c, 24; it. 1996c). Per dirla con le parole usate nel 1985 da un allora giovane critico: «Ameremo anche le storie inventate, dal momento che le cose accadranno realmente» (Hekerle, 1988b, 37). Perché sarà superata la fase culturale in cui - come suonano le parole di László Márton (1991a, 197) - le vite umane «non hanno disegno, solo piccoli dettagli», sono «piccole o meno piccole storielle che appunto non sono accadute».

Per noi tentare di conoscere l'autoimmagine e lo stato dell'autoanalisi di questa letteratura è importante, in quanto oggi anche l'Ungheria sta rapidamente mutando. Sta trasformandosi infatti, da società fondata sulla comunicazione di massa del socialismo reale (comunicazione compatta, ben pianificata, di un *unico Testo*: l'ideologia politica⁷), in società imperniata su una diversa comunicazione di massa, quella costituita da *infiniti testi individuali*, da infiniti racconti laici.

L'atto, dunque, che veniva in perpetuo chiesto all'artista del socialismo reale era di «illustrare» appunto quell'unico Testo (sostanzialmente immutabile), era un atto di culto dell'ideologia. Il passaggio alla nuova società-socialità fu annunciato da quello che la storiografia artistica sembra considerare oggi il principale *atto letterario nuovo* (*poeticamente protopostmoderno*). Si tratta della trovata di Péter Esterházy di trascrivere su un unico foglio l'intero testo (più di trecento pagine) di un'opera letteraria già esistente, creando così un *testo-pittura*⁸. È stato questo in Ungheria - così ci appare - uno dei gesti letterari caratteristici del *transito* (Perniola, 1993, 4) tra i due tipi di società. Fu una *allegoria del rapporto postmoderno con la realtà*, dove la soggettività afferma (in un'opera: un testo-pittura) la propria individualità «debole» (Vattimo, 1989, 99-100). Debole perché esiste solo nella misura in cui dà a se stessa un significato letterario (si autoriferisce) nell'alveo di un'opera letteraria altrui (l'io nell'altro).

Nel 1991 il presidente della prima repubblica ungherese successiva al socialismo reale, Árpád Göncz (traduttore e drammaturgo), diceva in un'intervista: «Siamo nel mezzo di un processo di vita. Questo per me significa, prima di tutto, che ogni sera devo fare ordine in me stesso, devo mettere al suo posto ogni cosa accaduta durante il giorno a me e in me... è indispensabile per poter mediare me stesso, per poter comunicare» (1991, 315, corsivo nostro). Riemergere qui l'*individuo linguisticamente e quindi storicamente concreto*, quel nucleo dell'umanesimo moderno che per quarant'anni era stato *simulato* - da quella sorta di «estetica politica comunista» che era la prassi comunicativa totalmente politicizzata del socialismo reale - nella sua «quotidiana sovrapproduzione di parole e di simboli» (Vladislav Todorov, 1993, 102). Nella cultura letteraria e quindi estetico-linguistica postmoderna ungherese questo individuo linguisticamente, storicamente concreto viene *de-simulato* sul piano politico per essere *ri-simulato*

in termini di letterarietà pura, in quanto la estrema consapevolezza creativa lo eleva a unità comunicativa «esatta» (concetto usato - tanto per segnalare nel nostro contesto autori centro-est-europei - da Milan Kundera, Endre Bojtár, Péter Esterházy); esatta in quanto dotata del valore di piena concretezza linguistico-comunicativa.

Questa letteratura ungherese di «transito... tra due punti che restano entrambi presenti e disponibili» (Perniola, 1993, 4), tra memoria del moderno e creatività postmoderna che la «elabora», si presenta come il terreno su cui viene trapiantato un sistema di *déjà vu* - *déjà lu* (del passato recente e meno recente) per tener conto, questa volta, delle leggi dell'*ecologia della mente comunicativa* e soprattutto del suo nucleo essenziale, la *fantasia estetico-linguistica*.

Nell'Ungheria degli anni novanta si hanno più culture letterarie: una di queste è la cultura letteraria postmoderna, che opera come *modello comunicativo d'élite*. Tale *élite* è oggi sociologicamente costituita da scrittori, letterati e studenti universitari ed essa, proprio perché non aspira ad alcun ruolo guida nella società, proprio perché afferma l'«esilità» (Péter Esterházy) dell'esistenza letteraria, in sé e per sé delinea già una *nuova socialità*: la rinuncia a ogni struttura gerarchica della comunicazione (qualsiasi bene questa pretenda di promuovere o possa aver effettivamente promosso nel passato). La cultura ungherese sta così presagendo la probabile fine di una plurisecolare tradizione che ha sempre cercato di mantenere centrale la letteratura. E tale nuova socialità va intesa come uno degli aspetti dell'attuale «nuova sensibilità» (Michael Köhler⁹), che, dopo una ventina d'anni di incubazione accompagnata da fenomeni sempre più espliciti e evidenti, ora investe in pieno anche l'Ungheria.

Per dirla con Siegfried J. Schmidt, fondatore della teoria letteraria chiamata *Konstruktivismus* (che si definisce «moderno modernizzato» e «interlocutore del postmoderno» e che, proprio per questo, è ben noto in Ungheria fra i gruppi postmoderni), anche nella società ungherese della comunicazione di massa *postsocialista-reale* («una società di massa differenziata dal punto di vista funzionale») accade che la letteratura divenga «uno tra altri media in offerta» («*ein Medienangebot unter anderen*»). Con la conseguenza di dover - anche la letteratura - misurarsi con i media concorrenti: «Se alla letteratura può essere attribuito un posto speciale rispetto ad altri media in offerta, è questione da chiarire empiricamente. Ammettere semplicemente questo posto speciale, è ideologia borghese della cultura

(*bildungsbürgerliche Ideologie*)» (Schmidt, 1993a, 9).

In ogni caso, il motivo più profondo di questo nostro tentativo è aver voluto comprendere perché *si è cercata un'esistenza letteraria nuova*, nuova rispetto all'esistenza letteraria promossa dalla politica culturale ufficiale attraverso un complesso sistema istituzionale, tanto da proiettarla nell'immaginario collettivo come un modello assoluto. Tale ricerca del nuovo negli ultimi quindici-vent'anni del socialismo reale (conclusosi con il «crollo del muro» di Berlino nel 1989) ha gradualmente egemonizzato la dinamica e la natura dell'intera cultura (letteraria) ungherese. Si tratta di una strana egemonia, appunto «esile» in termini quantitativi, ma fortemente incisiva dal punto di vista strutturale. Tale egemonia, infatti, è segnalata dal fatto che i vari modelli di modernità attivi nella cultura artistica dell'era del socialismo reale (da quello ufficiale del realismo socialista a quelli più o meno sommersi) venivano a mano a mano abbandonati dalla postmodernità (anch'essa dagli anni novanta articolata in postmodernità di prima e seconda fase), un processo che è da intendere non semplicemente come periodizzazione, quanto piuttosto - ce lo suggerisce uno dei maggiori studiosi della postmodernità artistica internazionale, Douwe Fokkema (1995) - come «preferenza, sia in termini di uso che di ricezione, per uno specifico codice letterario da parte di certi autori e certi lettori», come cioè - aggiungiamo - diffondersi di un *progetto «esile» di esistenza letteraria*, mirante a una *imposizione morbida di (nuova) comunità letteraria*. Un progetto debole che nella sua prima fase di attuazione in Ungheria - oggetto fondamentale del nostro lavoro - comportò, tra l'altro, l'«elaborazione» della memoria dei modi violenti usati per organizzare la cultura negli anni cinquanta e sessanta entro il *grand récit* sulla modernizzazione della società, della cultura (in particolare letteraria) e del linguaggio (in particolare poetico). Comportò che il microuniverso socio-culturale costituito da un gruppo di scrittori, critici, e lettori, autodotatosi di autonomia, difendesse in termini puramente estetici le convenzioni della postmodernità non solo a spese dei modelli di quella modernità, ma anche a spese dell'esistenzialismo, del realismo critico e di altri socioletti letterari, e ciò (ri)affermando il pluralismo delle convenzioni interpretative, in nome dell'«esilità» della letteratura e dell'opzione per molte *piccole narrazioni* (la forma poetica più in uso nella postmodernità letteraria ungherese della prima fase).

Autoanalisi creativa del fatto letterario; libera assunzione, da parte della comunità letteraria, di *tutta* la propria storia lontana e recente sia sul piano «esistenziale» (fantasia e immaginazione, idee e esperienze, critiche e presenze letterarie), sia su quello «scritturale» (i concreti atti formali poetico-linguistici); postmoderno «rispecchiamento» della realtà *testuale* del realismo socialista (inteso in senso lato, come progetto ideologico o politico-culturale di discorso letterario, indipendentemente dalla sua realtà sociologica); *offerta e domanda* di lavoro estetico-cognitivo condotto per distinguere, per creare distanza, ma *senza rimuovere*, per *abitare con agio* spazi e tempi poetico-linguistici, ovvero realtà e memoria estetiche (individuali o collettive): questi i momenti della postmodernità letteraria ungherese da noi definita di prima fase e collocata nell'arco di tempo che va dal 1979 al 1990.

Occorre tuttavia aggiungere due osservazioni. Una per rendere debitamente conto della fondamentale importanza che nella seconda parte degli anni settanta ebbero alcuni testi letterari - *Mutamenti* (racconti lunghi e brevi e schizzi) e *Film* (romanzo) di Miklós Mészöly (1975; 1977, 325 ss), *Fine di un romanzo di famiglia*. Romanzo di Péter Nádas (1977), *Pace! si ricomincia* di Péter Lengyel (1978, romanzo) - che produssero «un profondo mutamento nel regime del discorso letterario (mutamento successivamente rivelatosi irreversibile)» (Kulcsár Szabó, 1993c, 146) e aprirono la via che - con *Romanzo della produzione e Introduzione alle belle lettere* di Péter Esterházy (1979; 1986b), con *Il libro dei ricordi* di Péter Nádas (1986), con *La dolcezza della realtà*, *Manière*, *La riva della Memoria* di Endre Kukorelly (1984, 1986, 1990b) e altro ancora - condusse a una «svolta postmoderna della letteratura ungherese» (Csuhai, 1993, 196)¹⁰.

Il proposito che ci ha spinto sui sentieri postmoderni della scrittura ungherese è, dunque, comprendere le condizioni in cui da un ventennio a questa parte la letteratura ungherese lavora, condizioni che fanno dire a Péter Esterházy (1996a), nel suo caratteristico registro autoironico e colmo di riferimenti alla storia del pensiero (non solo letterario) ungherese: «Il postmoderno non è un poco serio complotto di dimensioni universali, ma è impotenza e sincerità. E non è una cosa divertente; a volte lo è, a volte no», è «un cagnolino che abbaia alle calcagna di Faust. Alza la zampa, e decostruisce... In ungherese spesso nemmeno esiste ciò che sarebbe da scomporre. Scomporre e com-

porre al medesimo tempo: ecco l'infinità del romanzo ungherese d'oggi». Sembra dunque che la letteratura o meglio la narrativa ungherese postmoderna si dia come *autoanalisi*, come azione autoreferenziale (il letterato si colloca, osservandosi, *sul confine fra letterario e non-letterario*). Ciò implica appunto una peculiare presa di coscienza estetico-linguistica e poetica. Il punto è però che in Ungheria tale coscienza - insieme evidentemente con il suo *pendant*, il concetto di cultura promosso dal liberalismo nell'ottocento - è ancora intensamente abitata dalla tarda modernità letteraria prodotta, imposta e governata dalla politica culturale del socialismo reale.

Capitancelli - Roma, 1993-1995

IL LETTORE, LO SCRITTORE E L'EPISTEME CAMBIANO LE MODALITÀ DI LETTURA

1. IL TESTO COME TENTATIVO

Addio via media del realismo, addio lettore colto ottocentesco... Qui si offre molto di meno, o molto di più: automatismi formali per la grande maggioranza, ma anche novità di ogni tipo per una minoranza colta e aggressiva.
(Franco Moretti¹¹)

Un'opera può divenire moderna solo se è prima postmoderna. Inteso in questo senso, il postmodernismo non è il modernismo giunto alla fine ma il modernismo allo stato nascente - e questo stato è costante. Mi sembra che il saggio (Montaigne) sia postmoderno e il frammento (l'Athe-naeum) moderno.
(Jean-François Lyotard¹²)

*Non voglio niente, niente.
Da te non voglio niente, niente,
neppure il «non voglio» voglio, niente.
Non voglio niente? Non voglio?
No, no, no, non voglio.*
(Gruppo musicale ungherese Beatrice, 1980)

Gli anni '70 sono il frammento, Woyzeck con la regia di Tamás Fodor, gli anni '80 sono il tutto fittizio, Il nome della rosa. (Il frammento, vorrei ricordare l'affermazione del critico Balassa, non è tale per la mancanza di ciò che gli difetta, ma per la mancanza che si cela in esso).
(P. Esterházy, *Quel che non c'è e quel che c'è* - dei cosiddetti anni '80, 1991¹³)

*Non mangerò, non mangerò. La cioccolata puzza.
Chiudo gli occhi. Il luogo più piccolo del mondo.
Qui non sono più sgargianti le macerie,
non hanno l'azzurro del mito.*
(Endre Kukorelly, *Certe sue parti*, 1995¹⁴)

Chi intenda esplorare i sentieri postmoderni della cultura letteraria ungherese degli ultimi quindici anni sente immediatamente il bisogno di incontrare l'elemento che si presume ovunque presente quando si tratta di letteratura: il testo (postmoderno ungherese).

Questo bisogno e questa supposizione, oltre che giusti nella percezione del singolo *esploratore*, sono anche oggettivamente giustificati dalla lunga consuetudine della *comunità interpretativa*, cui egli appartiene, di cercare esattamente tale elemento comune, il testo, nell'*universo letteratura*. Inoltre, l'attesa dell'incontro con esso non nasce soltanto dall'ansia di sfidare la dinamica di una realtà così sfuggente afferrandosi a un punto fermo, a un oggetto concreto, come appunto il testo sembra. Qui si esprime anche l'idea, pur essa radicata nel costume tradizionale, secondo cui lungo quei sentieri dovrebbe a poco a poco maturare nell'esploratore una concezione teorica della *cultura letteraria postmoderna ungherese* nella cui fondazione sarebbe centrale il testo. L'idea insomma che si potrebbe partecipare a un processo tradizionale - e quindi familiare - di appropriazione di fatti letterari, appropriazione che implicherebbe una sorta di *Bildung*, una vera e propria lotta contro distanze storiche e culturali e il loro superamento in virtù del «carattere "attuale" dell'interpretazione», dell'«ancoraggio dell'arco nel terreno del vissuto»¹⁵.

Qui però l'attesa resterà delusa. Nell'Ungheria odierna - dove la maggiore capacità innovativa è dimostrata proprio da quel fenomeno complesso che chiamiamo cultura letteraria postmoderna ungherese - non è il testo (o meglio: la qualità testuale) che in sé e per sé si dia come il terreno incontaminato da cui produrre una definizione del *luogo* della postmodernità ungherese. Il testo è altro, è la guida che induce a percorrere i sentieri di questo peculiare luogo. Esso incita a transitarvi per consegnarsi a un'esperienza/evento, quella - diciamo subito - del «saggio», del testo come «tentativo»¹⁶ letterario, un'esperienza che non consideri dunque la letteratura e i suoi fenomeni come entità metafisiche della vita sociale.

Allora non sarà la percezione di un testo-oggetto ciò su cui andrà a impennarsi l'esperienza estetica, ma invece la percezione di un *testo-processo*. Testo-processo (ovvero una rete di convenzioni letterarie di densità non minore rispetto a un supposto testo-oggetto, semmai se ne voglia ammettere la sussistenza) che viene *usato dal lettore* (un lettore preso da una certa tensione postmoderna) come saggio, come *tentativo* d'esistenza di una possibile comunità interpretativa, cui appartenere. Il che, naturalmente, non vanifica ma solo trasforma la funzione del testo nell'esperienza letteraria.

La parola «giuoco linguistico» è destinata a mettere in evidenza il fatto che il parlare un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita. Il concetto di passato si impara ricordando.
(Ludwig Wittgenstein, 1941-1949¹⁷)

...le malattie infantili del linguaggio del movimento operaio...
(Iván Fónagy - Katalin Soltész, *Del linguaggio del movimento operaio*, 1954)

Le streghe fanno requisire le torri per organizzarvi le assemblee.
(studente di scuola media, inizio anni cinquanta¹⁸)

Bello e soggetto a deterioramento. Riuscito e deteriorato. È bello per il modo in cui si è deteriorato.
(Endre Kukorelly, *È la Forma a rendere il tutto immagine di Dio*, 1989¹⁹)

Il «tentativo» postmoderno ci porta fuori dalle tracce lasciate dai discorsi istituzionalizzati dell'Ungheria letteraria, ci dirotta *verso i sentieri dove si svolge la ricerca, il gioco dell'(auto)interpretazione*. Verso un nuovo contesto, quello che nel 1981 Ihab Hassan ha chiamato «cultura postmoderna». Egli ha sostenuto che la cultura e letteratura americane dal «groviglio di problemi concettuali» in cui si trovavano sarebbero approdate appunto alla cultura postmoderna, scaturita dal connubio fra «immanenza» e «indeterminazione», dando luogo a una vera e propria «Età dell'Indeterminanza»²⁰.

Ecco appunto un primo aspetto della costellazione che ci pare emergere con evidenza nel panorama dell'attuale universo letterario ungherese: vengono abbandonati i discorsi istituzionalizzati per avviarsi lungo i sentieri della «instabilità semantica» offerta dalla cultura postmoderna, concretamente e inscindibilmente *testuale*.

In questa costellazione è implicito un nuovo rapporto tra *arte e società*. Se il lettore esplora il testo-processo entro un gioco di (auto)interpretazione, egli cala evidentemente la creatività artistica nell'«immanenza del discorso». Un'immanenza estetico-linguistica che in *ambidue i momenti della creatività letteraria* (quello dello scrittore che scrive e *si legge*, quello del lettore che legge e *si scrive*) muove «verso forme giocose, desiderative, disgiuntive, dislocate o indeterminate, verso un discorso di frammenti, una ideologia della frattura, una volontà di disfacimento, una invocazione dei silenzi... implicando inoltre i loro contrari, e le *relative realtà antitetiche*» (Hassan, 1984, 105, corsivo nostro). Così mutamento verso una *fantasia formale* e predilezione di «forme indeterminate» sono tratti che qualificano il nuovo tipo di individualità creativa (l'artista e/o il frui-

tore dell'arte). Inoltre, tali tratti costituiscono anche le modalità di uno stato d'animo o *intonazione*²¹ che a partire dal secondo dopoguerra si va diffondendo prima nella società americana, poi, progressivamente, nelle società dell'Europa occidentale e centro-orientale, e che finisce con l'affermarsi come una vera e propria *episteme postmoderna*²². «Post» nella misura in cui tale «intonazione», nella sua fenomenologia, genera - come abbiamo appena visto - un movimento antinomico che, a sua volta, comporta «un ampio smontaggio dello spirito moderno... un rifiuto ontologico del tradizionale soggetto forte, del *cogito* della filosofia occidentale», della «tirannia delle totalità». L'*individuo postmoderno* si avvede, insomma, che «la totalizzazione nelle imprese umane è potenzialmente totalitaria» (Hassan in Bernstein, 1994, 173).

Accade per l'appunto quanto avevano desiderato (e poeticamente anticipato) nel 1956 i versi di *Una frase sulla tirannia*:

*prenderesti coscienza, ma di idee
solo le sue ti tornano alla mente,
guarderesti, ma vedi soltanto
l'incanto che essa ti ha proiettato davanti...*

*giacché dove è tirannia,
tutto è vano,
anche il canto, autentico
come questo o come un altro,*

*giacché essa è qui
da sempre alla tua tomba, •
è essa a dire cosa tu sia stato,
di essa la tua cenere è serva*²³.

I regimi totalitari, con il loro potere assoluto sulla semiosi, annientano una delle funzioni essenziali della letteratura, quella di essere il «luogo del segreto» (Derrida, 1993b). La poesia di Gyula Illyés da noi citata è una manifestazione del potere creativo che fa esperire il totalitarismo come forma estetica. Nell'atto della composizione (che fu distante di qualche anno dalla pubblicazione, impossibile fino al 1956, a causa della censura) Illyés si calava, conformemente ai tempi (del totalitarismo ungherese), in una immanenza «cattiva», perché caricata di finalità esterne al testo (poetico). Di essa, in quelle circostanze storiche, si poteva ripudiare appunto il tratto «cattivo» facendo sorgere, con una precisa operazione tecnico-poetica, la sua

antitesi, il bisogno di vuoto, di spazi aperti, l'esigenza di liberarsi dal discorso-testo saturo di astratte entità metafisiche (il Partito, il Piano, l'Uomo socialista, ecc.). Qui il ritmo «ambiguo» della paratassi, espressione sia del passato che del futuro, ripristina il *continuum linguistico*, la fluidità dei significanti che vogliono significare mediante l'adesione al «dizionario della nostra lingua» (Roland Barthes).

Nel 1956 pochi giorni di rivoluzione antistalinista produssero l'illusione della libertà e con essa (o meglio: a sostegno di essa) l'energia poetica sufficiente per prendere le distanze dall'esperienza di fondo prodotta nei letterati dalla politica adottata dal socialismo reale - in particolare nella sua prima fase, quella dello *stalinismo hard*²⁴ - nei confronti della cultura e degli artisti (i letterati): l'arte era fin nella sua radice presa dentro un progetto totale, totalizzante al punto di implicare soltanto o l'adesione o il rifiuto, ma *mai l'estraneità*. Quell'ultimo *grand récit*²⁵ della modernità, che - oggi lo diciamo al passato - è stato il «socialismo reale», era in effetti un *progetto di società* che, non solo coinvolgeva l'arte come campo della sua azione politica, ma aveva il proprio nucleo composto da tre racconti: quello sull'arte (l'arte come funzione essenziale della politica), quello sulla cultura (la *Kultur*²⁶ come campo d'azione propagandistico-pubblicitario, come semplice veicolo della *Zivilisation* prodotta dal socialismo reale), quello sull'umanesimo (la *Bildung* dell'uomo socialista come luogo *culturale* di questa *Zivilisation*).

2. LO SPAZIO CULTURALE DEL POSTMODERNO UNGHERESE

Lo scrittore non interpreta ma rappresenta.
(Géza Ottlik, *La prosa*, 1980²⁷)

Avverto il peso delle frasi, l'importanza dei gesti e l'assunzione di ruolo che vi è in Ottlik: ma questo non è ancora un rapporto intimamente personale.
(László Márton, a colloquio con il critico István Margócsy, 1991²⁸)

Mi ricordo molto bene ciò che in me scorre verso l'oblio. «Ciò che certamente esiste - dice Medve di Ottlik - è il sentire: nient'altro esiste con altrettanta certezza.»
(Endre Kukorelly, *È facile arenarsi. Il pretesto è Géza Ottlik*, 1993²⁹)

Non riuscire a comprendere fino in fondo l'espressione «essere», oggi non implica *incertezza*: annotava Martin Heidegger nel 1927,

riflettendo - in *Essere e tempo* - sulla condizione dell'uomo nella vita quotidiana e nella storia, sulla *funzione culturale del linguaggio quotidiano*. Meditare sulle sfumature e il senso profondo dell'osservazione del filosofo tedesco è aspirazione di quasi tutti gli attori della più recente cultura filosofica ungherese, e lo è in modo molto intenso ed anche efficace nel momento in cui l'orizzonte della discussione viene allargato all'evoluzione successiva del pensiero heideggeriano, alle sue riflessioni sull'umanesimo e sui limiti del pensiero metafisico: si tratta di questioni e di argomentazioni proposte da Heidegger che toccano da vicino gli intellettuali ungheresi reduci dalla esperienza del socialismo reale. Da un'esperienza che ha prolungato, e anche complicato, un plurisecolare nodo dell'esistenza ungherese, quello che poi diventerà l'opposizione tra realtà della *Kultur* e realtà della *Zivilisation*.

Se - come apprendiamo dalla *Storia letteraria ungherese* di Antal Szerb (1992, 123), scritta nel 1934 e che da allora ha ininterrottamente formato generazioni di lettori - già l'opera del maggior poeta ungherese del Rinascimento, Bálint Balassi ha in sé i tratti di un forte contrasto tra la *presenza* di una tecnica poetica di livello europeo e l'*assenza* di una condizione personale di vita effettivamente condotta in termini europei, se dunque la coscienza storica ungherese colloca già nel Rinascimento la scissione tra una vita intesa come esperienza reale e personale (dentro una determinata civilizzazione e civiltà) e un ideale di vita intesa come agire intellettuale e creativo (dentro una determinata cultura), attribuendo in questo modo alla separazione tra il *carattere europeo della Kultur ungherese* e il *carattere non europeo della sua Zivilisation* la profondità temporale e la consistenza simbolica propria dei valori etici, allora ci sembrerà estremamente coerente l'evoluzione novecentesca dell'interpretazione dei due concetti.

Il pensiero (filosofico, letterario e artistico) ungherese di questo secolo, senza incertezze di grande rilievo fino agli anni ottanta, sembra essere rimasto vincolato a una idea monolitica di (salvaguardia della) tradizione (classica e umanistica) e non di rado ha dovuto scontrarsi perciò sia con il praticismo dei poteri politici sia con quelle forze che, pur esigue, erano interessate all'incivilimento più che all'acculturazione. Il peso tradizionale della *Kultur* (centrata sulla cultura letteraria) ha potuto così conservarsi praticamente lungo tutto il secolo. In questo senso si possono ricordare, per esempio, l'antipositivismo

filosofico e letterario del giovane György Lukács negli anni dieci (che andò poi, a mano a mano, ampliandosi in «idealismo progressista» per sfociare, sull'esperienza della guerra mondiale e del crollo della Monarchia austro-ungarica, nel suo peculiare comunismo messianico degli anni venti) e il radicalismo civilizzatore del sociologo-politologo Oszkár Jászi (dal 1920 ridotto, come Lukács, all'emarginazione e all'esilio). Vennero poi l'antimodernismo elitario di Mihály Babits, poeta-guida a partire dal 1908 della sprovincializzazione della *cultura letteraria* ungherese e promotore nel 1925 di un influente movimento ideale che intendeva andare *verso un nuovo classicismo* ovvero verso un «tradizionalismo moderno» (Tverdota, 1991) e negli anni trenta la consapevolezza del fallimento del *cogito* cartesiano e la ricerca riparatoria di una nuova misura umana del poeta Attila József (1988) e, negli anni quaranta-ottanta, della poetessa Ágnes Nemes Nagy (Töttösy, 1995a). Tutta questa linea rimane ancora molto legata a progetti di *Kultur* «pura», ma rivela momenti di ambiguità sempre più evidenti, fino alla situazione odierna, dove riscontriamo un postmoderno atteggiamento di assunzione dialettica di ambedue gli ideali, quello della *Kultur* e quello della *Zivilisation*. Ne abbiamo testimonianza nel lavoro di Endre Kukorelly degli anni ottanta e novanta, un lavoro poetico in cui «l'io che parla non possiede una qualche Verità: *eppure il modo in cui parla costituisce una verità*» (Kukorelly, 1994m).

È allora questa *dialettica fra i due ideali trasfusa in una nuova sensibilità linguistica* che si costituisce a terreno di una pratica poetica nella quale gli scrittori ungheresi possono elaborare l'idea heideggeriana della circolarità della comprensione. La quale idea, mentre nel caso di Heidegger voleva uscire dalle insufficienze del metodologismo moderno, nel caso dei letterati ungheresi, legati alla specifica condizione della *postmodernità centro-est-europea*, è servita a operare un *duplice gioco di valori*: da un lato, è servita a emanciparsi dal metodologismo moderno del socialismo reale (che aveva prodotto infinite regole e infiniti vincoli sia per la cultura che per la civiltà ungheresi, innescando un processo di falsificazione del rapporto tra *Kultur* e *Zivilisation*), dall'altro lato, è servita a liberare la coscienza storica del paese dallo stato di immobilità rituale che aveva assunto nei confronti della *Kultur* (immobilità ulteriormente accresciutasi, per naturale reazione, appunto nel Quarantennio del socialismo reale³⁰). In ogni caso, questa operazione è stata una vera e propria

sfiga ed è derivata dalla necessità di rimuovere dalla mente moderna (o rigidamente arcaica) il desiderio spontaneo di possedere una *regola* del comprendere. Occorreva invece aprirsi a un modo di essere della comprensione giocato sui fatti: come accade appunto nel breve testo prosastico di Kukorelly intitolato *Il discorso e la regola* (1992; 1995e; 1996d).

Nella storia ungherese, tra le varie modalità per così dire vane, falsamente intriganti, in cui si è espressa la centralità sociale della *Kultur* troviamo non ultimo il culto che la comunità nazionale ha sempre rivolto alla vita e alle opere dei letterati.

È un argomento su cui torneremo più avanti, qui ci interessa mettere in evidenza un solo momento storico: József Révai, il responsabile della politica culturale del Partito-Governo, nel corso della svolta stalinista in Ungheria (1948) recepì il concetto secondo cui gli scrittori erano gli «ingegneri delle anime» (lo slogan cioè attorno a cui si andò costruendo nell'Unione sovietica la più compiuta politica culturale del socialismo reale, quella che, dal nome del suo maggiore responsabile, viene indicata come zdanovismo³¹), ma lo fece con un'interpretazione che teneva conto della tradizione ungherese. In essa infatti vi era un riconoscimento (finto) sia della funzione della *Kultur* sia di quella della *Zivilisation*. Nella pratica però la spaccatura tra le due prospettive rimaneva in piedi, cosicché - trattandosi di prospettive le quali, per loro natura e storia, erano state e tuttora erano organizzatrici di ogni altro approccio alla prassi sociale - per forza di cose si ebbe la interruzione del circolo ermeneutico della riflessione sui fatti della società.

Di qui poi quel tratto generale della comunità interpretativa (in tutti i settori delle discipline umanistiche e delle arti) che possiamo indicare come fusione di due processi: la storicizzazione delle finzioni si fonde con la finzionalizzazione della storia (senza, tuttavia, produrre unità narrative consistenti). Ecco perché, mentre in Italia la postmodernità prende la forma di un *week end* alla Tondelli (1993 - e la formula, per sua natura, include l'opzione per un concetto di cultura a impianto antropologico, assorbe quindi numerosissimi aspetti di civiltà quotidiana), la stessa cosa non accade in Ungheria.

Quando nel 1979 Péter Esterházy definì lo spazio simbolico della postmodernità in Ungheria, quello spazio ricevette la forma della parodia di un prodotto letterario. Quando poi, nel 1986, pubblicò la sua

opera maggiore, lo fece dando a essa i panni, ancora, di una «*introduzione alla letteratura*». Lo scrittore ungherese con questi testi (si tratta di circa 800 pagine di scrittura creativa prodotte in meno di dieci anni) operava in realtà una riconciliazione fra *Kultur* e *Zivilisation*. Abbandonava infatti il terreno dell'«opposizione», delimitato da un concetto di cultura *rigorosamente alta*, un concetto cioè che non era in grado di confrontarsi con la cultura popolare (quel terreno era fra l'altro vincolato a tecniche comunicative antiche come, per esempio, il *samizdat*, vedi Plumpe, 1993, 144-145).

Del resto Esterházy affrontò anche la questione del successo e lo fece quasi contemporaneamente all'uscita sulla stampa di numerosi articoli, a firma di critici letterari dell'*establishment* politico-culturale, che tentavano di mettere a nudo in termini meno mistificati rispetto al passato gli effetti culturali di quella civilizzazione-modernizzazione della vita economica e sociale, nonché i fenomeni derivanti da una cattiva civilizzazione della cultura letteraria. I critici ufficiali, insomma, cominciavano a notare la forte decrescita dell'interesse dei lettori per la letteratura (in effetti la maggioranza del pubblico optava per le presenze «professionali» e per le nuove tecnologie di accesso alla cultura, cioè, diciamo, per la realtà effettiva della civiltà culturale³²). Ora, se il Quarantennio del socialismo reale non era riuscito a produrre nessuna sorta di freudiana formazione di compromesso tra *Kultur* e *Zivilisation*, nell'indole creativa di scrittori come Esterházy sperimentazione (tentativo, saggio), realismo e realismi, sublime, autonomia e immanenza dell'arte riuscivano invece a intrecciarsi fra loro, disegnando, con lyotardiana sistematicità, uno dei tanti volti autentici del postmoderno. Di quello specifico postmoderno che, decostruendo l'astratto e sterile umanesimo del socialismo (reale), s'accingeva a costruire un individuo concreto.

Negli anni sessanta (quando circolò un'edizione ungherese - non integrale - della *Lettera sull'umanesimo*³³) Heidegger, il filosofo dell'individuo linguisticamente concreto, venne letto nella chiave di un peculiare esistenzialismo che non potrebbe essere separato dalla condizione umana nel socialismo reale: quell'esistenzialismo si fondava su un concetto prevalentemente etico-politico della libertà³⁴. A partire invece dagli anni ottanta le stesse tesi heideggeriane (che vertevano, tra l'altro, sulle pesanti conseguenze della dittatura dell'opinione pubblica, la quale ad esempio determina anticipatamente tutto ciò

che dobbiamo rifiutare, indicandolo come incomprensibile) vennero avvicinate con una chiave di lettura diversa, mettendo in secondo piano la dimensione politica e ideologica esplicita. Il pensiero di Heidegger venne ora offerto dai filosofi-traduttori e sfruttato dal pubblico (prevalentemente universitario ma non solo) come uno straordinario supporto culturale³⁵, capace di stimolare i singoli lettori ad aprirsi alla prospettiva delle *libertà quotidiane*, dello «sconfinato pluralismo» dei movimenti culturali, artistici, letterari così come di quelli politici o sociali, senza esclusioni. Nell'Ungheria degli anni ottanta Heidegger divenne così ambasciatore del «messaggio del postmodernismo», spingendo a superare la visione puramente «funzionale» della vita sociale e a percepire la moltitudine dei movimenti degli uomini e delle idee in termini di «cultura» *concreta*, non totalizzante (e quindi, per così dire, sempre marginale). A quel punto qualcuno poteva notare che in Ungheria «oggi, le culture "straniere" (con il loro inseparabile bagaglio *civilizzatorio*) sono presenti a ogni livello della vita quotidiana» (Heller, Fehér, 1992, 153, 156).

3. «PERCEPIRE E SENTIRE»

Tra i modelli di ragionamento culturale e filosofico sulla postmodernità³⁶ presenti in Ungheria, importante ci sembra quello prodotto da Zoltán Endreffy (1990), figura rilevante tra i *letterati-filosofi*, una categoria intellettuale di significativa presenza nella cultura ungherese, non solo oggi³⁷. Il suo tratto fondamentale è un *ragionato atteggiamento anticartesiano*, secondo cui la scienza e la tecnica, in sé fenomeni neutrali analogamente alla lingua, non hanno condotto a quel totale dominio sulla natura previsto da Cartesio. Conseguenze reali dell'attività scientifica e tecnica sono state invece la «capacità di accumulare» (armamenti, potenza nucleare, ma anche alimenti in apparente sovrabbondanza) e, per contro, la incapacità di gestire l'apparato tecnico, ormai unico» ma inficiato dalla concorrenza interna. Crisi, dunque, e rischi di catastrofi globali, al posto di un governo planetario fondato sulla solidarietà³⁸.

Se l'*idea di progresso* dal secolo XVIII fino al 1914 era riuscita ad apparire vincente e a rafforzare la visione cartesiana della realtà, di fatto poi - ricorda Endreffy - essa era sempre stata affiancata dalla

eresia del dubbio. Sarebbe possibile individuare un vero e proprio filone di *letteratura del dubbio* che passa attraverso Rousseau, Blake, Tolstoj, Gandhi, Orwell, Huxley (Endreffy, 1990, 212). Dall'angolo visuale di questa letteratura, sostiene ancora Endreffy, si può affermare che con la modernità l'intera cultura si è «formata sul potere», è divenuta *machtförmig* (213), secondo una categoria proposta da Carl Friedrich von Weizsäcker. Per Endreffy - lettore consenziente non solo dei ragionamenti evidentemente postmoderni di von Weizsäcker, ma anche del sociologo Max Weber, dello storico-antropologo Károly Polányi della *Grande trasformazione*, del filosofo Max Scheler e del cristiano Wolfhart Pannenberg, critico di Gadamer (Pannenberg, 1988) - all'origine di tale recezione della forma dal potere sta la scienza naturale, a sua volta collocata, come sostanza normativa, alla base della civilizzazione moderna. Sostanza normativa che si esprime nel perenne legiferare sulla applicabilità universale dei concetti.

Funzionalità pratico-produttiva della verità quindi e, di fatto, carattere strumentale di quest'ultima: ecco i momenti *machtförmig* dell'attività scientifica ovvero, dice Endreffy con Max Scheler, del sapere che aspira al dominio, del *Herrschaftswissen*. È chiara qui la critica rivolta al processo civilizzatorio moderno. Il quale, a parere di Endreffy, secolarizza, del tutto arbitrariamente, la ricerca e la visione della verità.

Quali sono dunque in positivo i tratti del pensiero di Endreffy, letterato-filosofo ungherese interessato a temi radicati nel pensiero e nella creatività postmoderni?

Prima di tutto, abbiamo un *ragionamento teorico a sfondo narrativo*, di tono e linguaggio mitologico-metaforici. In una cultura come quella contemporanea, in cui «la ricerca dell'armonia con la realtà ultima è stata rimpiazzata dalla realizzazione, mediante strumenti efficaci, di fini arbitrari» e dove quindi «non vi è più alcuna istanza spirituale a garantire l'unità delle sfere della vita, divenute autonome» (Endreffy, 1990, 218), il recupero di un «orientamento corretto nella realtà» dovrà fondarsi sull'effettivo uso dell'intera gamma dei comportamenti di cui l'uomo dispone. Accanto al *giudicare* e al *fare* - dove divengono concreti il pensiero concettuale e la weberiana «razionalità secondo lo scopo» - vanno riattivati i due momenti comportamentali trascurati dall'uomo moderno, il *percepire* e il *sentire*. La percezione infatti «rende visibile il rapporto tra la nostra

azione e l'intero di cui facciamo parte» (216) e non è - come invece è divenuto costume credere - soltanto un'attività dei sensi primari. Va perciò recuperata a un uso intenso e sistematico anche la *theoria*, la *contemplatio*, la osservazione degli oggetti intellettuali e spirituali, fondata anch'essa sulla facoltà di percepire. Occorre inoltre ripristinare il sentire, di cui diveniamo massimamente consapevoli nell'esperienza artistica.

Quella di Endreffy è chiaramente un'idea di «uomo intero». Eppure egli non intende ripresentare l'idea illuministica di uomo, fondamentalmente fiduciosa, ottimistica, che per esempio aveva Goethe. E questo nonostante che la leggenda di Faust e del suo ambiguo patto con il diavolo acquisti grande importanza nell'*immaginario postmoderno*³⁹.

Qui non abbiamo più l'uomo utopico a cui si sono, in ultima analisi, riferiti l'avanguardia e il comunismo. Ciò che Endreffy propone è semplicemente l'uso, da parte dell'uomo contemporaneo, delle proprie facoltà *attuali* per dare della propria realtà *attuale* una lettura «intera». Un esempio di visione piena della realtà, priva di aspetti rimossi, si avrebbe per Endreffy se nel fare quotidiano (ad esempio nel guidare un'automobile) accanto al *giudicare scientifico* (la nozione per cui l'aggiunta di piombo rende più efficace il funzionamento dei motori a benzina) l'uomo (al volante) riuscisse ad avere anche consapevolezza dell'intera situazione da lui concretamente vissuta e quindi riuscisse a *percepire*, a *sentire*, a *non rimuovere* i corollari della sua azione (per esempio, il dolore delle madri per i figli ritardati mentali a causa del piombo penetrato nel loro sangue). Si avrebbe, dunque, un «mutamento radicale di coscienza», mutamento *il cui bisogno non può e non deve essere imposto*, - come succedeva invece nella prassi politica del socialismo reale ungherese⁴⁰, - ma deve scaturire da una scossa nell'intimo di ogni singolo uomo.

Tale mutamento di coscienza implica la *fine di un'idea di individuo*, quella che costruiva la realtà dell'individuo e ne misurava l'identità soltanto sulla sua azione guidata dalla «razionalità secondo lo scopo». Ci sembra che venga così riformulato in termini postmoderni e rielaborato in presenza di un nuovo concetto, *antimetafisico*, di individuo quanto Karl Polányi aveva detto a proposito delle società premoderne, dove «normalmente il sistema economico era assorbito nel sistema sociale e qualunque principio di comportamento predominasse nell'economia, la presenza del modello di mercato ve-

niva riconosciuta compatibile con esso» (Polányi, 1974, 88, corsivo nostro). Nella proposta di Endreffy, insomma, si tratterebbe di una nuova socialità dell'individuo, una socialità che non vivrebbe di alcuna pressione utopico-ideologica, ma si radicherebbe ed esprimerebbe nella realtà complessa e completa dell'individuo, senza alcuna trascendenza di sorta.

La socialità dell'individuo risiede esclusivamente nell'individuo: è questa la cultura che Endreffy «offre»⁴¹ al posto di quella del razionalismo intransigente. Del quale il filosofo-letterato ungherese è testimone diretto, in quanto il Quarantennio del socialismo reale (1948-1990) aveva per l'appunto tentato di creare uno dei regimi politico-sociali forse più razionalisticamente trascendenti rispetto alle realtà individuali⁴².

Ma la tendenza umana al potere assume in questa visione le vesti di una specie di *postmoderna tragedia della coscienza*. Essa si presenta infatti come fenomeno universale, senza distinzione di blocchi politico-militari o ideologici. Il potere è il problema dell'uomo contemporaneo. Tanto che, sul piano temporale, la maggior divergenza tra *Kultur* e *Zivilisation* nel disegno di Endreffy viene collocata ora negli anni cinquanta ora negli anni settanta⁴³. Due date che effettivamente segnano importanti «inizi»: il primo causato dalla comparsa massiccia della minaccia nucleare, il secondo dalla esplosione della crisi delle materie prime. In ogni caso, il processo di civilizzazione ha fatto emergere in quel ventennio tre linee di crisi che - secondo la descrizione di Endreffy - sono: la crescente distruzione della natura, la tensione tra ricchi e poveri e l'ininterrotto stato di guerra del mondo («l'epoca delle guerre limitate») con la minaccia nucleare sempre incombente (209). La causa principale di tale situazione sarebbe da vedere nell'ipertrofia del *Herrschaftswissen*. Nella cultura - heideggerianamente - dell'«oblio dell'essere».

È su questo sfondo generale che viene proposto un secondo piano di discorso, non meno importante, su cui ci siamo già soffermati: l'idea di «uomo intero» (il cui bisogno nasce appunto dall'analisi di quello sfondo generale). È una proposta intimamente legata a uno dei fenomeni culturali centrali nell'Ungheria degli anni ottanta.

Endreffy parla fra l'altro della faticosa transizione collettiva da un modello di ragionamento caratteristico del socialismo reale - quello fondato su un'estrema e sempre più disperata *strumentalizzazione politico-ideologica dell'intera realtà discorsiva della società* - a

quello cui abbiamo dato il nome di «modello centro-est-europeo di ragionamento postmoderno».

Nel suo *narrare teorico* tuttavia Endreffy non manca di sottolineare l'importanza non solo storica dell'illuminismo e della razionalizzazione. Ne parla come di un metodo basilare dell'attività intellettuale e lo fa quando, allo stesso tempo, sta esprimendo l'urgente bisogno di «integrità» dell'uomo. È un punto in cui il suo registro acquista un *surplus lirico*. Evidentemente ciò deriva dal coinvolgimento dell'autore in una delle storie sociali che più hanno sentito il peso dell'astrattezza, inevitabile esito di una volontà razionalizzatrice estrema. Il filosofo-letterato narra la storia recente del proprio paese. Ecco perché in questo saggio (filosofico-letterario) diviene argomento la citazione del *Pensatore* di Rodin, che lo scultore immagina seduto davanti alla porta dell'inferno e che il poeta Rilke descrive perduto sotto il peso dell'immaginare e del pensare, ammutolito, un uomo muto, un *pensatore sterile*, perché la facoltà di pensare è stata sequestrata dall'unica facoltà in lui realmente presente, quella di agire.

Va infatti chiarito un punto. Alla metà degli anni venti Dezső Kosztolányi (importante punto di riferimento per l'estetica postmoderna ungherese) dopo vari tentativi di azioni collettive falliti aveva creato, negli anni venti, un personaggio letterario che, nelle sue avventure quotidiane, faceva distinzione *sostanziale* tra uomini d'azione e uomini di pensiero (Kosztolányi, 1994; it. 1990b; Szegegy-Maszák, 1993, 42). Ma non è questo il modello che opera nella letteratura postmoderna dell'Ungheria del socialismo reale, dove invece è la contrapposizione tra *agire quotidiano* e *agire letterario* che costituisce immagine poetico-linguistica: laddove con *agire* «quotidiano» si intende l'azione che segue le sole regole dell'ideologia. Un'ideologia tutta protesa a impiantare e generalizzare un *agire* sociale, culturale, retoricamente utilitaristico, come apprendiamo dal seguente *flash* sulla vita quotidiana del tempo: «Il pensiero ungherese tiene in grande considerazione l'azione, però esclusivamente nel senso del lavoro muscolare, quindi se un pensatore pensa e uno scrittore scrive, non ne tiene conto, mentre se pianta alberi nell'ambito del lavoro "sociale", quella sì che è un'azione. In questo caso, l'utilità della letteratura è che, all'ombra di quell'albero, il "lettore" se ne può stare seduto» (Esterházy, 1990,

20; la traduzione, ripresa da 1991k, 19, è stata da noi leggermente modificata).

4. IL LETTERATO UOMO D'AZIONE NEL SOCIALISMO REALE

...
di ciò che non so devo parlare
di ciò che so devo tacere
e quando il domani volerà senza me
domanderanno e il mio scheletro risponderà

ciò che non penso lo devo divulgare
e ciò che penso lo devo tacere
zitto il vero rimbomba il falso
il resto nella tomba va scavato
(Sándor Weöres, *Le Journal*, 1953⁴⁴)

Non pensare! se hai un pensiero, non lo scrivere! se lo scrivi, non lo firmare! se lo firmi, non ti stupire!
(motto di spirito del Quarantennio⁴⁵)

Nel vicinato abita una donna
anziana. Ogni giorno guarda
la trasmissione. La guarda fino in fondo.
Quando è finita la trasmissione
ascolta l'Inno Nazionale. Sempre

ascolta l'Inno Nazionale a
conclusione del programma, da quando
lo trasmettono. Poi per un po'
guarda l'orologio. E per un po'
guarda il crepitio sullo schermo muto.
(Endre Kukorelly, *Nel vicinato una*, 1988)

...Io non

ti lascio. Io, n, o, n.
Queste sono le lettere. Silenziosi
minuti ticchettii. Così piano

ticchetta una macchina. Se ti travolge
qualcosa, il tempo, la materia, non
si vede, che cos'è. Questo

l'ho trascritto, queste righe
le ho trascritte.
Ho trascritto questa riga. O

*altre simili. Quelle
dissimili no.*

Ora esco a prendere qualcosa...

(Endre Kukorelly, *Non ti lascio*, 1989⁴⁶)

È un dato ben noto che il socialismo reale (spesso definito anche «socialismo di Stato») è stato estremamente attivo sul piano politico-culturale. Alla base di tale attivismo c'era l'idea che si dovesse pervenire a una *cultura di massa organizzata*, che tale compito spettasse a un apparato burocratico e che questo apparato dovesse operare tramite una *comunicazione totale e totalizzante*, dovesse quindi coinvolgere in maniera capillare l'intera società attraverso ogni suo singolo membro. All'interno di questo disegno, è in particolare ai *letterati* che veniva specificamente imposta la funzione di peculiari *tecnici della comunicazione*. I letterati tecnici non venivano chiamati dunque soltanto a «organizzare i sentimenti», secondo la tradizione, ma vedremo che nel socialismo reale non si trattava neppure di rinnovare e di modernizzare davvero questo antico modo di interpretare la funzione sociale dell'artista.

In questo tipo di società all'iniziativa individuale (elemento fondamentale di ogni idea di società *moderna*) era conferito grande rilievo soltanto nell'immaginazione ideologica, mentre di fatto, nella concreta prassi quotidiana, l'individuo non possedeva nessuna possibile legittimità (le premesse economiche delle varie attività sociali e culturali erano statalizzate e sottoposte ad amministrazione centralizzata). Lo *status dell'arte e degli artisti*, strutturalmente legato alla iniziativa individuale, era quindi profondamente mutato rispetto alla condizione precedente.

Erano mutate in primo luogo le condizioni economiche che li riguardavano. Ma soprattutto era cambiata, per l'appunto, la loro posizione *nella comunicazione sociale*: il letterato in questo regime altro non era che «un individuo autorizzato». Se, da un lato, lo si chiamava a elaborare «con le sue opere e con il suo comportamento» nuove funzioni e finalità sociali per l'individuo, e risultava quindi «il tecnico, ad alta specializzazione, dell'individualità», dall'altro lato, *non poteva* svolgere questa sua attività in autonomia, indipendentemente dal progetto di società di cui la politica si faceva promotrice, doveva accoppiare quella prima a una seconda funzione, quella di essere un «ponte tra il Centro, che rappresenta l'Insieme, e la Persona singola». (Più avanti vedremo la particolare interpretazione postmoderna del-

l'«Insieme», una interpretazione non politico-ideologica ma *ontologica*.) Cioè svolgeva oggettivamente addirittura compiti politici: la sua arte, si disse, inevitabilmente «funge da sottile segnale delle tensioni che minacciano l'integrazione» (Haraszti, 1982, 76, corsivo nostro) sociale.

Gli artisti - un gruppo sociale che nella tradizione europea moderna era stato *sostanzialmente* indipendente, in quanto la sua attività si fondava su una (*sostanziale*) *libertà dell'atto creativo da fini esterni* - divennero dunque non soltanto «intelligenza organizzata» in una vera e propria categoria professionale, ma persino «portavoce degli intellettuali organizzati dell'intera nazione»⁴⁷. La libertà e il diritto all'arte per l'arte ovvero alla fantasia creatrice non impegnata in termini politico-sociali e, per riprendere il termine di Ihab Hassan, alla «giocosa» attuazione estetica di un immaginario dal volto plurimo, segnato ora da tensioni utopiche, ora da tensioni realistiche, in ogni caso mai costretto da forze esterne a togliersi del tutto la *maschera* che gli permette appunto di giocare a mancare/errare/peccare/fallire. Questa libertà e questo diritto vennero così sostituiti da un *praticismo artistico* legato, nei suoi tempi e nei suoi luoghi creativi, *direttamente* al potere politico, praticismo artistico che, «con volontaria o involontaria complicità», si offriva come terreno operativo dell'«estetica della censura», producendo un atto artistico che intrecciava l'(auto)inibizione nei confronti dell'arte per l'arte, la scelta della «rappresentazione» in termini di «classicismo burocratico» e di «comune comprensibilità», infine la rinuncia a qualsiasi tipo di «avventura epistemologica» in grado di produrre innovazione (Haraszti, 1986, 58-70). Ciò dava luogo a una profonda angoscia poetico-esistenziale per i poeti resistenti, quelli che sceglievano il silenzio, come testimoniano nel 1990 alcuni degli ultimi versi di Ágnes Nemes Nagy, poetessa la cui presenza attraversa tutto il Quarantennio (Töttösy, 1995a):

*E ho visto,
allora ho visto che apparteneva a me,
non ad altri, purtroppo, a me,
da sopra le mie spalle s'è dileguata,
come da raggi X illuminata,
e la maschera non la copriva più quando s'è voltata.*

Si ebbe, dunque, un agire letterario che assumeva precise *finalità esterne*, per esempio quella di «disciplinare il popolo» oppure quella di «intrattenere la forza lavoro in maniera edificante ed educativa» (Haraszti, 1982, 75). Ma tali finalità esterne producevano importanti effetti interni. Prima di tutto, modificavano la cultura estetico-letteraria degli stessi artisti. L'effetto più significativo fu quella sorta di «autolimitazione estetica» che si verificava quando l'artista si proponeva, come meta principale del proprio agire creativo, la «facile comprensione» del testo letterario, la sua accessibilità a tutti⁴⁸. Questa, a sua volta, implicava per esempio la rinuncia a introdurre innovazioni troppo radicali. L'apparato «letteratura» infatti non poteva evidentemente permettersi di adottare estetiche i cui effetti non fossero prevedibili e controllabili. Implicava, in particolare, l'abbandono di ogni tentazione di varcare i confini dei generi letterari. Queste implicazioni, se rispettate fino in fondo, di fatto avrebbero garantito che nulla minacciasse l'*integrazione dei singoli atti creativi nell'ambiente estetico del realismo socialista*.

In realtà la natura conservatrice dell'arte ufficiale va individuata nel ritmo e nel passo culturale di questa civilizzazione dal tempo lento e piano: una civilizzazione che non possiede alcuna direzione, alcun senso di marcia in cui affrettarsi. L'indole conservatrice dura nel tempo giacché corrisponde al modo di vivere degli artisti e della società... L'arte eterodiretta è conservata dagli stessi artisti. Dipende esclusivamente da loro quando scioglieranno il proprio contratto sociale e se saranno o meno disposti a farlo.

(Miklós Haraszti, *La forza vitale della cultura ufficiale*, 1982⁴⁹)

La letteratura ungherese è rigida. Seria. Troppo seria: diciamolo, ma siamo clementi! È stata costretta a fare così, a prendersi troppo sul serio. La cosa però, insomma, produce sempre un pizzico di senso del ridicolo... È la politica che noi prendiamo sul serio, la cura degli affari della «polis». Da ciò viene che gli affari dell'esserci finiscono regolarmente tra parentesi. Di questi ci occuperemo in un secondo momento. Dopo. Nella Terra Promessa. Ma non si possono sistemare definitivamente le cose. Queste devono invece ricevere la nostra perenne cura. Senza, però, che per questo debba esistere una Terra Promessa. Non esiste, mentre l'esserci è come se esistesse ininterrottamente! O forse non è così?!... Un qualche sguardo (auto)ironico sull'esserci è, forse, la cosa che ci manca. L'ironia di Kierkegaard. Almeno per quanto mi riguarda. Un po' di leggerezza, per citare ancora Géza Ottlik.

(Endre Kukorelly, *La bocca stretta a mo' di lama affilata*, 1987)

La nostra letteratura, la quale pare sia restia a lavorare con costanza e umiltà, e che sembra non riconoscere come necessarie una incessante autointerpretazione

teorica e una prontezza spirituale continua (il che non è giustificabile con l'argomento che, anche spesso, non si ha lo spazio per poterle esercitare in modo palese), questa nostra letteratura ha l'abitudine di festeggiare la propria inerzia con i solenni pranzi degli anniversari letterari (è venuta proprio bene - chi avrebbe mai pensato, all'inizio della frase, di finire con questo).

(Péter Esterházy, *La nostra letteratura, la quale*, 1991⁵⁰)

Se l'essenza (morale e culturale) di un gruppo umano può essere definita menzionando i suoi più grandi scrittori, a quel punto gli scrittori individualmente e la letteratura nazionale nella sua interezza adempiono le differenti ma interrelate funzioni di un demone collettivo e di un oracolo-vate, quasi di una Cassandra impersonale.

(Ferenc Fehér, *«Havel o Kundera?»*, 1990⁵¹)

La questione che l'artista letterato postmoderno si pone in Ungheria è effettivamente quella della possibilità (sul piano sia soggettivo che oggettivo) di sciogliere il «contratto sociale» di cui parla Haraszti. Un peculiare contratto («esclusivo» rispetto a tutti gli altri gruppi sociali) che prevedeva, intanto, la capillare organizzazione assistenzialistica di tutta la vita del letterato (e ciò valeva non solo per chi accettava senza riserve il disegno politico-culturale ufficiale): premi letterari gestiti dall'amministrazione statale, borse di studio, prestiti; inoltre varie garanzie previdenziali, a cominciare dalla pensione d'artista; infine le vacanze pagate, i viaggi agevolati, l'assicurazione di contatti con gli altri gruppi dell'*élite* nazionale e internazionale, ecc. Ma il punto per noi, in questa sede, più interessante è che tale contratto sociale includeva, come abbiamo già accennato, la possibilità per i letterati di *avere un pubblico in continua crescita*, indipendentemente dalla questione, mai posta da nessuno, di *quale letteratura* quel pubblico realmente preferisse. La crescita veniva per l'appunto garantita da una politica culturale che, attenta organizzatrice della presenza sociale dell'arte *politicamente* educativa, era del tutto *disinteressata* ai bisogni letterari reali del pubblico.

Ma va sottolineato un dato forse ancora più rilevante: il patto tra il potere politico e i produttori di letteratura permetteva la realizzazione del *controllo diretto sui valori*. Era, questo, un sogno antico dell'intellettuale in Ungheria. Nella storia culturale di questo paese, infatti, a partire dal momento in cui nell'anno Mille si formò il Regno di Santo Stefano, è possibile rintracciare la *presenza costante* di una particolare figura di intellettuale la cui denominazione (poeta) assume una connotazione specifica nella *koiné* nazionale (a prescindere dal continuo mutare di significato del termine nazione): una fi-

gura-formula in cui discorso poetico sulla missione dell'artista e discorso politico-retorico sull'identità («occidentale» o «orientale» che sia) dell'individuo ungherese si intrecciano, creando quel resistente costruito linguistico-estetico che è il *poeta vate* («...gli scrittori è come si presentassero davanti all'altare della letteratura per compiere i propri atti sacri»)⁵².

Uno dei dati fondamentali della *cultura (organizzata) nel socialismo reale* fu dunque il cambiamento negli artisti del modo di pensare il proprio ruolo e la propria funzione in quella società, dove la cultura era appunto eterodiretta. A partire dalla seconda generazione del secondo dopoguerra, si diffuse effettivamente - comunque lo si debba valutare - un modo totalmente nuovo di autopercepire se stesso da parte dell'artista entro il sistema della comunicazione sociale.

Si trattava di un'*autopercezione* che, in ogni caso, veniva vissuta e sperimentata come naturale premessa «soggettiva» dell'agire letterario. Ma sarà, poi, proprio tale autopercezione che in Ungheria negli anni settanta entrerà definitivamente in *crisi* (e ciò vale sia per l'artista medesimo che per i critici e teorici della letteratura).

5. DOPPIA CRISI DEL LETTERATO UOMO D'AZIONE

«Se il terrore si attenua, ci si trova di fronte "soltanto" alla propria cultura: di fronte a sé», sottolineava Haraszti (1982, 80) concludendo il ragionamento elaborato per dimostrare che l'*innovazione del sistema della letteratura* dipendeva esclusivamente dai letterati stessi. Egli coglieva un dato indubbiamente non compreso dal potere politico del socialismo reale, ma - fatto per noi ancora più rilevante - neppure dall'opposizione letteraria che tentava di combattere quella politica culturale. Nei confronti di quest'ultima, la principale forma d'opposizione artistica, la neoavanguardia ungherese degli anni sessanta, di fatto fece fallimento (questo non significa che tale fallimento si estenda al piano estetico e a quell'altro piano che noi chiamiamo etico-poetico: infatti sono stati poi gli artisti postmoderni a ereditare e a impossessarsi pienamente del patrimonio culturale e letterario accumulato dal lavoro della neoavanguardia. Ma sull'argomento torneremo più avanti).

La crisi artistica degli *anni settanta*, in effetti, produsse per l'appunto una forte *innovazione nel sistema letterario*. Si trattò di un fenomeno che, dal punto di vista temporale, andava ad inserirsi in

una più generale crisi artistica, non soltanto ungherese, circa la quale abbiamo già ricordato le riflessioni di Ihab Hassan. Attribuire però un carattere generale a tale crisi comporta una *diagnosi di passaggio dalla modernità alla postmodernità*⁵³. Inoltre, una volta acquisito il consenso intorno alla tesi secondo cui non si può dimostrare l'esistenza di un'arte postmoderna indipendente e autonoma dalla modernità (in Ungheria indipendente dalla «tarda» o «ultima» modernità veicolata da quel progetto di modernizzazione che è stato il socialismo reale), arriva il momento in cui la *sensibilità estetica* si rivela immancabile premessa antropologico-culturale della nuova fase artistica *postmoderna*⁵⁴ (in Ungheria come fenomeno sociologico legato a gruppi di *élites* colte e interessate all'arte).

Lo nota uno dei più rappresentativi teorici dell'avanguardia, Peter Bürger (1990, 124-125): «Le trasformazioni che il *dibattito sul post-moderno* cerca di cogliere non andrebbero cercate a livello dell'opera, ma dell'istituzione, vale a dire a *livello dei discorsi normativi* che primi fra tutti vanno a costruire le opere d'arte». La postmodernità estetica dunque «non consisterebbe tanto in una nuova arte, quanto in un *atteggiamento modificato sia nei confronti dell'arte, che della teoria*» e, in definitiva, tale nuova sensibilità andrebbe intesa come «espressione di un mutato atteggiamento dell'intellettuale europeo occidentale nei confronti della realtà sociale» e, aggiungiamo parlando specificamente dell'intelligenza artistica, nei confronti della condizione sociale della propria arte.

Ci interessa mettere in rilievo proprio questa impostazione per così dire antropologico-culturale della postmodernità artistica «occidentale», giacché essa ci rende possibile notare *parallelismi, a est e a ovest*, nei processi creativi e di pensiero artistico degli ultimi quindici anni.

È comune, dunque, una nuova sensibilità e questa comporta che, nella concezione che l'uomo europeo (o, a partire dagli anni settanta, prevalentemente americano) ha della propria attività artistica, avvenga «uno spostamento del problema». *Spostamento* il quale, osserva Peter Bürger (1990, 119), «è una delle poche strategie di pensiero di cui disponiamo per risolvere problemi aporetici. Ma perché sia pensabile, un simile spostamento deve essere già implicito nella situazione obiettiva del problema».

Sul piano specificamente testuale, tale spostamento viene messo in evidenza da Hans Robert Jauss (1994, 134) quando esamina la produ-

zione teatrale postmoderna (dei tedeschi Zadek o Stein, Hildesheimer o Plenzdorf, degli inglesi Charles Marowitz o Robert Wilson, Stoppard o Edward Bond): «Un procedimento complesso la distingue da ogni produzione precedente: qui anche la distanza temporale - che separa il momento storico della genesi del testo classico di riferimento dal momento dell'attuale spettacolo teatrale - viene fatta diventare parte integrante dello spettacolo, cosicché perfino la mediazione fra gli orizzonti diviene oggetto di riflessione per il pubblico» (corsivo nostro).

Questi centro-europei sono soliti dichiarare con arroganza che l'Europa centrale si può capire realmente solo stando in Europa centrale, mentre essere centro-europei significa per l'appunto non conoscere se stessi.

Non esiste qualcosa che dovremmo raggiungere, ma esiste tutto questo complesso, e noi ci siamo dentro, o meglio, ed è questa la scommessa, il rischio e la possibilità dei nuovi tempi, la questione è in che cosa consiste questo complesso.

(P. Esterházy, *Quel che non c'è e quel che c'è* - dei cosiddetti anni '80, 1991⁵⁵)

Beh, anche Budapest è grande: grande e bella. E un po' buffa. Il fatto che ripuliscano «i piedi» degli edifici, che in basso, dove aprono un negozio, là, intorno a esso, ripuliscano le mura ha, per dire, qualcosa di incredibile. È una idiozia incredibile. Mettere i calzini agli edifici! Coloro che lo fanno, sono degli idioti. Coloro che permettono di farlo, se è possibile rincarare la dose, sono ancora più idioti, è così che «s'intensifica» la situazione. Per contro, attraversare uno dei ponti è bello da impazzire. A New York mille volte ho attraversato il ponte Williamsburg, sopra l'East River, da Brooklyn a Manhattan, è spettacolo da impazzire. Lo sono tutte e due le cose, viste da qui, dal ponte Margherita. Ho pensato, durante il viaggio di ritorno, che Budapest si sarebbe ristretta. Non si è ristretta. Budapest è grandiosa, il che mi lascia un poco interdetto. È di taglio grandioso, abbastanza, forse troppo, potrebbe dunque essere notevolmente più piccola e restare, ciò nonostante, sufficientemente grande. Ma allora, comunque, ci vorrebbe sempre una certa grandezza (per chi ne ha l'abitudine), una certa quantità che ci diverta, ci stordisca, ci stanchi. Anche la quantità. E il verde come l'odore delle vacche. Come anche la nostalgia, qui, del là.

Variazioni. Penso che, rispetto alle cose che mi circondano, io stia cambiando molto meglio, e certamente molto più velocemente di quanto occorra. La libertà, pare, non ha portato con sé nessun cambiamento. Chi attende troppo a lungo, si stanca. Si fa troppe immaginazioni e dopo non riesce a vedere quel che c'è. Aprire negozi nuovi non significa cambiare. Vengono aperti negozi nuovi. Ormai esistono negozi di formaggi con grande varietà di prodotti. Secondo me è piuttosto triste non avere negozi di formaggi e ora li abbiamo, eppure il clima triste è rimasto quello di prima: è che, in fin dei conti, il cambiamento sta proprio in questo. Ed è un cambiamento - peso del tempo, abitudine, invecchiamento, goffa inerzia - che vorrei evitare se fosse possibile, però certamente non lo è. Fa parte della mia storia - e fa parte della tua - mentre, a prescindere da noi, sono enormi i cambiamenti

che appaiono a vista d'occhio. Un negozio di formaggi è, in effetti, una cosa grossa. Il fatto però è che, purtroppo, in realtà non siamo in grado di prescindere da noi ed è da questo che, evidentemente, derivano tutti i guai. Le guerre, l'immondizia, la confusione, la mania d'attaccare manifesti. Gli alberi tagliati per costruire un teatro. I senzatetto sulla panchina del viale al centro. Le spinte e le indifferenze.

Potremmo aggiungere: anche gli escrementi dei cani. Su questo piano però il cambiamento c'è stato. In quanto oggi ci arrivano ai ginocchi. Sotto il comunismo gli escrementi dei cani non esistevano. I cani esistevano. Esistevano, ma si vede che non producevano escrementi. Oppure il Partito li faceva spazzare via. Funzionava l'organizzazione dell'ammasso del prodotto.

(Endre Kukorelly, *Non tutti i giorni. Diario e storie*, 9-15 maggio 1994⁵⁶)

Dall'inizio degli anni sessanta l'intelligenza ungherese - con il consenso del potere politico (che riconobbe relativa libertà di movimento a tutti coloro che non operassero attivamente contro il regime, secondo il nuovo principio: «Chi non è contro di noi, è con noi») - poté riprendere la sua antica abitudine di peregrinare per il mondo, soprattutto per l'Europa, in cerca di nuovi orizzonti. A partire dalla seconda parte degli anni settanta e, soprattutto negli anni ottanta, l'epicentro del pellegrinaggio dall'Europa si spostò negli Stati Uniti⁵⁷. In un paese, cioè, dove (al contrario di quanto era accaduto in Germania, che precedentemente aveva costituito il punto di riferimento prevalente per gli intellettuali ungheresi) nell'immaginario collettivo non era venuta in primo piano alcuna netta contrapposizione tra *Kultur* e *Zivilisation*, dove quindi la libertà (e, con essa, il rapporto con il nuovo, con i nuovi orizzonti della vita e dei saperi) veniva percepita non all'interno del dilemma cultura o civilizzazione, ma soltanto in termini pianamente pratici, sul mero terreno della prassi.

Tale prassi, dato il suo fluido svolgersi senza gli intoppi provocati dal drammatico contrasto fra esterno e interno, materiale e spirituale, privato e pubblico, crescita personale e progresso collettivo, poté benissimo rappresentare per gli ungheresi in pellegrinaggio una vera e propria scuola di sdrammatizzazione della propria pratica sociale. L'esperienza del «reciproco compenetrarsi di moralità e comportamento, di trascendenza e immanenza» (Pethő, 1991, 78) fu determinante. Tanto più che passò attraverso il *vissuto reale*: per esempio attraverso l'osservazione e l'uso abitativo diretto degli edifici americani costruiti nello stile detto «classicismo postmoderno»⁵⁸.

Come testimonia dunque il diario di viaggio di Bertalan Pethő, questa esperienza poteva comportare l'assorbimento⁵⁹ da parte degli intellettuali ungheresi di tre importanti momenti dell'orizzonte

postmoderno (quale si era formato appunto in America). E cioè: la convinzione che occorresse optare per l'uso della tecnologia (più evoluta), che occorresse cioè proseguire il moderno negato; la percezione, come valori di base, dell'agio dell'abitare, della riuscita negli atti comunicativi, del trovarsi umanamente vicini l'uno con l'altro, della presenza delle tradizioni storiche superate (inclusa la tradizione del moderno, recuperato tramite le citazioni); infine il proposito di elaborare mediazioni tra i primi due momenti, di tentare cioè «l'arredamento di mondi piccoli secondo i principi di mondi sempre più grandi» (Pethő, 1991, 496).

La fusione dell'orizzonte della modernità ungherese (come si presenta a esperienza conclusa del socialismo reale) con quello della modernità americana (come si presenta a un osservatore che potrebbe essere giudicato troppo sbrigativo, quasi solo un turista culturale⁶⁰) sembra comunque produrre, come primo fenomeno di coscienza postmoderna, la percezione di un «umanesimo incorporato» nella civilizzazione e quindi nella tecnica (Pethő, 1991, 496), rendendo valida, anche per chi usciva dall'esperienza quarantennale della modernizzazione ungherese effettuata nei termini del socialismo reale, un'idea da T. S. Eliot formulata nel 1949, quella secondo cui era artificiale e inutile distinguere fra *Kultur* e *Zivilisation* (Pethő, 1991, 78).

6. FUORUSCITA DALLA COMUNICAZIONE AUTARCHICA

Sul finire degli anni settanta in Ungheria mutò radicalmente l'atteggiamento dei letterati nei confronti della realtà culturale del paese⁶¹. Si ebbero ripensamenti sullo stato della cultura ufficiale e, tra l'altro, ebbe corso anche l'idea di «offrire sostegno» al socialismo di Stato per indurlo a rinunciare il più rapidamente possibile a imporre la propria cultura con la forza (Haraszti, 1982, 80).

Invece è sul piano della *cultura estetica* che assistiamo in questo periodo a una *svolta*: accanto al non-conformismo creativo di tipo tardomoderno e neoavanguardistico esiste, anche se per il momento soltanto giustapposto, un atteggiamento creativo nuovo, quello post-modernistico, poi a mano a mano dalla semplice giustapposizione si passa alla completa egemonia di quest'ultimo.

Si ebbe anzi una specifica *critica creativa* rivolta alla logica del non-conformismo artistico, che fino ad allora era stato prevalente nella cultura letteraria ungherese del novecento. Tale critica creativa (proteiforme sul piano dei generi e degli stili) nasceva dalla *voglia di significare* relazioni nuove, fantasiose, magari *fittizie*, ma, in ogni caso, alternative al flusso indistinto e indistinguibile della prassi politica quotidiana ormai priva di ogni capacità di significare in modo credibile.

Come risposta si voleva *rendere credibile la letteratura*. E la ricerca di tale credibilità, inevitabilmente, investiva sia i problemi del procedimento creativo soggettivo, sia quelli del circolo ermeneutico intersoggettivo tra scrittore e lettore. Si ebbe così uno «spostamento» di interesse: dall'opera in sé alla funzione sociale dell'arte. Si finiva insomma con il recuperare, disponendo però ora dei mezzi della mente postmoderna, la visione di un'arte ancora socialmente funzionale.

Solo che, a questo punto della storia culturale ungherese, non si voleva più una funzionalità *machtformig* (come appunto avvertiva Endreffy). Si tentò allora una funzionalità che non fosse orientata al dominio (né politico, né culturale), ma alla ricerca di verità (discrete) di cui la letteratura potesse scoprirsi portatrice. Una di esse poteva essere, per esempio, il bisogno di «autentico» (assai lontano dalla «originalità» cui mirava e che si aspettava la politica culturale corrente), il bisogno quindi di «intimità» dell'atto creativo⁶².

Ecco perché Esterházy negli anni ottanta insisteva sulla necessità di una «costante autointerpretazione della letteratura». Considerava infatti questa la via maestra per far superare alla letteratura ungherese la lunga fase d'esistenza *inautentica* e quindi *inattuale* («attualità significa semplicemente autenticità. Significa che ci credo», Esterházy, 1991a, 15). Ma in realtà il ragionamento di Esterházy costituiva - sul piano epistemologico - una vera e propria svolta, in Ungheria, quanto all'autopercezione dell'arte. Il fenomeno della modernizzazione (forzata) dell'universo letteratura voluta e praticata nella prima fase del socialismo reale (quella *hard*) e poi - attraverso la rete concettuale complessa e caotica del realismo socialista - prolungata ancora lungo tutto il regime culturale kádariano, questa modernizzazione veniva osservata, analizzata e giudicata da Esterházy nella consapevolezza di far parte del microcosmo osservato, analizzato e giudicato.

È tale scelta epistemologica di appartenere alla propria storia che induceva la soggettività artistica a praticare una sorta di *attenzione creativa intima e discreta* verso le cose e infine a comprendere le ragioni del fallimento del realismo socialista, dell'intera cultura artistica promossa dal socialismo reale (con i mezzi dell'ufficialità della politica culturale). Si comprese infatti che occorreva superare la fase in cui l'arte era stata «protetta o aggredita piuttosto che compresa», per cui essa aveva, inevitabilmente, dato il proprio contributo a impedire che la modernità arrivasse a «sviluppare appieno le sue possibilità». Si erano perciò create le condizioni di una postmodernità ambigua, non solo «difficilmente definibile», ma perennemente nel rischio di trovarsi vincolata - analogamente alla modernità - al *provincialismo*, atteggiamento fondamentalmente privo appunto di intimità: «Non è la mancanza di *Bildung* che definisce l'atteggiamento provinciale, ma la mancanza di attenzione. L'impegno degli intellettuali deve dispiegarsi nell'esercizio pieno della propria attenzione, nell'osservare tutto. Perfino i propri nemici spirituali... Nel momento in cui limitiamo la nostra attenzione a noi stessi, siamo dei perdenti. Ciò vale anche per un paese intero. Non appena ci limitiamo a vedere noi stessi, tutto è finito» (Esterházy, 1991a, 15). È in questo contesto che possiamo comprendere fino in fondo l'inquietudine di chi, come László Márton, ponendosi di fronte a Ottlik, maestro di Esterházy e di tutti gli scrittori postmoderni ungheresi (fra cui lo stesso Márton), afferma di avvertire bensì «il peso delle frasi, l'importanza dei gesti e l'assunzione di ruolo che vi è in Ottlik: ma questo non è ancora un rapporto intimamente personale». È che, sebbene nella visione postmoderna alla letteratura venisse attribuita una funzione sociale assai diversa (discreta ed intima) da quella che gli aveva attribuito la neoavanguardia - una delle più importanti subculture artistico-letterarie degli anni sessanta e settanta, la cui caratteristica di fondo era stata l'impegno a ottenere lo «spegnimento del significato» (Takáts, 1992) - tuttavia in essa non andava perduto il patrimonio *estetico ed etico* del non-conformismo neoavanguardistico. Infatti, contrariamente alle aspettative di chi nel 1985, nel corso di un convegno commemorativo⁶³, sostenne che l'avanguardia non aveva più futuro, in realtà nella nuova coscienza epocale postmoderna continuò ad agire come immagine di riferimento proprio il *modello di uomo e di artista* creato da Miklós Erdély.

Erdély, che era vissuto da «antipapa», privo di qualsiasi potere materiale, ma dotato di un eccezionale ascendente morale (sembra ereditato dalla madre ebrea; e vale la pena di ricordare che essa fu anche uno dei medium più celebri dello spiritismo tra le due guerre), veniva considerato uno della specie di Eraclito. Come quest'ultimo, non era stato allievo di nessuno, ma aveva *iniziato la ricerca da se stesso e aveva imparato tutto da se stesso*. Erdély, d'altronde, non sarebbe stato alieno dal respingere con disprezzo, come appunto aveva fatto Eraclito, la richiesta di creare delle *leggi*.

Per quel che ci interessa in questa sede, possiamo rilevare che egli aveva posto al centro del suo agire creativo l'identificazione del *bello*: «Noi consideriamo il bello un ufo presente nel mondo... un fenomeno impossibile da spiegare, che non si può mettere in relazione con niente, ma che è *possibile riconoscere*» (Takáts, 1992, 16). Questa visione immaginativa della realtà è certamente in rapporto con talune correnti della neoavanguardia europea contemporanea, ma, assunta dentro il caratteristico *eclettismo* ungherese, assunta dentro questo tratto fondamentale della storia artistica e letteraria dell'Ungheria moderna (che sembra risolvere così, con un atteggiamento eclettico, il suo sentirsi periferia e/o provincia europea), questa *idea del bello* proclamata da Erdély può anche essere intesa come un preannuncio del *principio della postmodernità*. Il bello si presenta qui privo di relazioni, è un fatto che esiste nella segregazione dal resto del mondo, che vive nel *vuoto*, nel *silenzio*. E saranno proprio questo vuoto e questo silenzio che nell'agire creativo *pienamente postmoderno* mostreranno tutto il loro potenziale produttivo quando l'individualità artistica, per affrontare l'intera realtà, vale a dire l'integrale patrimonio estetico-linguistico, farà riferimento appunto ad essi.

Se l'Arte è un concetto vuoto, evidentemente neanche l'opera d'arte può fare altro che sforzarsi di rimanere vuota. Il modo più semplice di ottenere questo è il gesto di Duchamp, vale a dire collocare oggetti non artistici in ambienti artistici cosicché ogni eventuale significato venga soppresso in un atto di mutuo spegnimento.

(Miklós Erdély, *Scritti sull'arte*, 1991⁶⁴)

Il gesto è un istantaneo andare oltre le determinazioni. È ancora un cenno astratto con cui, fulmineamente, trasformiamo i condizionamenti, i dati di fatto che ci vincolano, in ambiente attivo, in pubblico. Il gesto è tempo, è il malizioso sconvolgimento della linearità linguistica. È una confidenziale strizzata d'occhio verso

l'esterno e allo specchio, è un istante che si mostra inspiegabile, è l'istante dei valori, non è ancora un trionfo, ma è già vittoria, visto che il suo fuggevole contenuto è comunque incoraggiante: «Non aver paura!».
(László Hekerle, «Non aver paura!», 1985⁶⁵)

Nel 1968 Erdély in un'azione «ufo», in un *happening* fondato su una sequenza di azioni-gesto tra loro incommensurabili, tentò di dar forma all'idea centrale della propria teoria artistica (lo spegnimento del significato). Nel fare questo egli, contemporaneamente, proponeva come messaggio della sua opera in atto il *sentimento della libertà* che scaturiva appunto dal vuoto, dal «luogo del finora-non-accaduto».

Il senso profondo di tale operazione ci appare chiaro nelle «tesi» preparate per partecipare nel 1980 a un convegno su Ernst Bloch⁶⁶, dove Erdély metteva in evidenza il legame tra la propria idea del bello, dell'opera d'arte, del costituirsi del (non)-significato di quest'ultima, e le riflessioni del filosofo tedesco sulla funzione dell'utopia legata all'agire artistico: «Se, quando usiamo *segni convenzionali*, il significato *si restringe* di fronte alla moltitudine dei referenti reali cui esso guarda, quando adoperiamo *segni di tipo iconico*, la polisemia conduce allo *sbiadirsi* dei significati, al loro calo e perdita di validità e, nel caso estremo, com'è quello dell'opera d'arte, al loro *svuotarsi*». Si potrà dire allora che l'«opera d'arte è, per così dire, satura di significati privati della loro validità e quindi agisce *respingendo i significati*»⁶⁷. Essa emette dunque un *messaggio di vuoto*, affinché questo venga recepito dal fruitore. Così, nel momento in cui quest'ultimo «comprende» tale messaggio e dice che l'opera d'arte è «bella» (fa cioè un'enunciazione a sua volta «vuota»), essa produce in lui un «*sentimento di libertà*», un «vuoto» appunto, «un anello mancante nella catena delle varie "necessità riconosciute"», un «*luogo pronto per il non-ancora-accaduto*». Il bello (l'opera d'arte) è, dunque, un'entità che desta *speranza* e incoraggia a credere che esista anche altro, non solo quello che appare. In ultima analisi, l'arte secondo Erdély «parla delle cose del mondo facendo scomparire le cose del mondo» e, contemporaneamente, «parla delle cose facendo scomparire il discorso sulle cose del mondo».

Dalla concezione del bello settecentesco, schilleriano, dove il bello è in grado di tramutarsi nel vero, a quella blochiana che in esso collega appunto utopia e speranza, a quella di Erdély che implica la capacità di ogni singolo uomo quotidiano di essere artista e di agire artisticamente (di riconoscere il bello-ufo)⁶⁸, a quella di una società estetica

(Filiberto Menna) o di una quotidianità estetizzata (Susan Sontag), è possibile tracciare un percorso intertestuale che, in ultima analisi, dallo spegnimento del significato e dal vuoto può condurre alla libera creatività del fruitore d'arte, evento possibile - in queste concezioni - solo se il fruitore-attore è in grado di *collocarsi nel «luogo pronto per il non-ancora-accaduto»*.

Il quale luogo vuoto è dunque prodotto da un mancato comporsi dei significati. Tale mancata composizione mostra la *possibilità* di stare altrove rispetto al mondo dei segni e dei discorsi convenzionali: è in questo modo che la logica del pensiero letterario neoavanguardistico risponde all'*alienazione dell'arte* prodotta dalla politica culturale del socialismo reale. Viene così formulato - benché nella modalità dei gesti d'arte quotidiani e singoli dell'individuo collocato nel «luogo pronto per il non-ancora-accaduto» e investito da un «sentimento di libertà» - un concetto dell'agire artistico secondo cui questo è *una risposta* ad altre idee.

Infatti, gli artisti della neoavanguardia nel loro gesto quotidiano di fatto si domandavano se *integrarsi o meno nel regime (culturale), se perfezionare il regime o produrre anti-istituzioni (letterarie)*. Dopo le prime generazioni artistiche postbelliche che avevano *risposto* (nel periodo 1948-1956) con il silenzio oppure con la parola consenziente, ora anch'essi tentavano di *rispondere*, rimanendo vincolati all'ideologia dell'«individuo autorizzato». Si rispondeva cioè alla politica culturale, alla classe politica che pretendeva per l'appunto l'integrazione e, anzi, il costante perfezionamento di essa. E la risposta era costituita da una *controproposta etica*, che si concretizzava in singoli gesti esemplari di eroismo individuale (il che portò all'esilio, al suicidio, alla emarginazione della maggior parte degli artisti di questa tendenza)⁶⁹.

7. IL COSTRUTTIVISMO DEL POSTMODERNO

...il valore della dissidenza letteraria (e filosofica) ungherese che non solo riuscì a smascherare il presunto umanesimo di Kádár, ma era in grado di sconfiggere il comunismo anche sul suo stesso terreno intellettuale, perché aveva assimilato le tesi di Gramsci sull'egemonia culturale e ne aveva tratto una sfida negli anni ottanta.

(Ferenc Fehér, «Havel o Kundera?», 1990⁷⁰)

C'era una volta un Lettore. Poverino - Lettore nell'Europa dell'est - fu trascinato qua e là, e non solo menato per il naso a capire qual era la saggia saggezza, quanto questa fosse lunga, a capire dove abitava Iddio, dove si trovava il cardine della porta, dove invece la toppa della serratura..., e non fu trascinato semplicemente dentro la Bellissima Letteratura, ma cominciarono, addirittura, a introdurlo all'introduzione.

Cominciarono a introdurlo a come doveva andare a spasso in quel Beaubourg Letterario le cui stanze in gran parte erano da lui già conosciute, o potevano essere conosciute, mentre il palazzo stesso gli doveva sembrare nuovo, vicino e estraneo; cominciarono a introdurlo a capire cos'era quello Spazio racchiuso tra due parentesi rovesciate, quello Spazio pieno in cui tutto era testo, perfino l'intervallo, articolato e dotato di senso propriamente dai testi (e non al contrario), a capire cioè che proprio questo tutto sarebbe stato fuori dalle parentesi mentre tra di esse sarebbe andato a collocarsi ciò che non era questo tutto, a capire cioè che qui e ora era questo, e soltanto questo, ciò che esisteva..., a capire cioè che di nuovo, e di nuovo, e ancora di nuovo avrebbero preteso da lui qualcosa.

Ma perché non mi lasciano in pace. Lo domando. Non mi devono dirigere da nessuna parte. Non mi devono dire cos'è la realtà e cosa sono io. Neppure mi devono dire cos'è il bello e cos'è il brutto. Lo dirò io. Mi accenderei la lampada, mi ritirerei in un angolo e mi metterei a leggere. Perché non si può fare così? Voglio essere un ingenuo e ridicolo amante della letteratura.

Mi hanno invitato a scrivere un testo di auto-pubblicità... piuttosto dico cosa non è questo libro...

C'era una volta uno Scrittore, anch'egli Lettore.

(Péter Esterházy, Introduzione alle belle lettere, 1986⁷¹)

Occorreva revocare, e rinunciare,... in favore dell'autenticità... è questo che fa da fondamento alla ri-retorizzazione. A ciò che fa Péter Nádas, oppure László Márton, Lajos Parti Nagy o Gábor Németh, László Krasznahorkai, Péter Esterházy, Mihály Kornis o Lajos Ambrus, János Marno e Attila Tasnády, Győző Ferenc, Péter Balassa. Qualche tempo fa un signore anziano ha fatto un'osservazione - puramente affettiva - secondo la quale lui non avrebbe mai cominciato una frase con una «e» e non avrebbe mai usato l'articolo davanti a un nome proprio. A una simile osservazione si può rispondere che è corretta, che il signore fa bene a non fare quelle cose, in quanto proprio qui sta la differenza, minima, tra vita e letteratura: in che cosa consista invece la differenza massima, non si può dire, perché in questo senso non esistono limiti.

(Endre Kukorelly, È la Forma a rendere il tutto immagine di Dio, 1989⁷²)

È dunque in contrasto con il modo di procedere della neoavanguardia che, alla metà degli anni settanta, prende forma quella critica creativa che possiamo indicare come *costruttivismo estetico-linguistico del postmoderno*.

«Non una satira ma una costruzione positiva. Non un atto di fede ma una satira», scrive Péter Esterházy circa il carattere dello spazio *totalmente testuale* da lui creato. Mentre Endre Kukorelly, essendo

convinto che «non è la storia a costituirsi come realtà, ma la frase» («La storia è da narrare. La storia: è fabula. La frase non lo è, essa esiste in sé, è una compagine autentica e solida. Insieme alla sua (buona) maniera»), individua l'oggetto della rappresentazione letteraria nella *frase* e stabilisce che la soggettività dello scrittore ovvero il significato della sua vita sta nella «frase che egli scrive» e nella «maniera in cui la scrive»⁷³.

Tale costruttivismo - che tra i suoi modelli formali conta per l'appunto varie tecniche adottate dalla «generazione dei saggisti letterari» tra le due guerre - in luogo dell'autonomia della singola parola (con la prevalenza dei nomi sui verbi) pone la «contestualità delle relazioni sintattiche», implicando in questa maniera la centralità della «frase» poetica rispetto alla parola (Margócsy, 1995, 30, 22). Esso si presenta dunque sulla scena con il proposito esplicito di *mostrare e far vivere la lingua intera, l'insieme del discorrere ungherese, come un tessuto linguistico lacerato, consunto, e come una possibilità inattuata*. Adesso dunque - rispetto alla non-libertà rappresentata dal sistema di convenzioni dell'arte organizzata e imposta dal socialismo reale - è la lingua stessa a divenire il luogo del «sentimento di libertà». Evidentemente un simile sentimento può avere infinite manifestazioni, tante quante sono le infinite figure in cui la dinamica della tradizione tende ad attuarsi quando non è ostacolata: «Tutto è utilizzabile, meno che il vecchio contesto... "tutto" è permesso. È la nuova sensibilità... essa si riferisce all'insieme della cultura, all'uso della tradizione. Ogni materia è. Purtroppo resta il problema di cosa invento... Tutto dipende da questo» (Kukorelly, 1991a, 82-83).

Abbiamo già visto come un romanzo (*Scuola sul confine* di Géza Ottlik) venisse liberamente sperimentato e liberamente trascritto-trasposto in una strana forma di testo-arazzo. L'esecutore di questo *gesto di libertà linguistico-poetica*, nell'appena ricordato risvolto di copertina della sua *Introduzione alle belle lettere* (in cui uno dei primi testi-fotografie presentati è appunto il testo-arazzo in questione), è in riferimento a se stesso autore di quest'opera di reiniziazione alla cultura letteraria perduta che scrive: «*C'era una volta uno Scrittore, anch'egli Lettore*».

Ora, il registro fiabesco del risvolto e la rappresentazione dell'individuo creativo come figura doppia (collocata appunto in un tempo per così dire circolare - «*C'era una volta un Lettore...* ancora una volta

avrebbero preteso da lui qualcosa. Ma perché non mi lasciano in pace... Mi hanno invitato a scrivere un testo di auto-pubblicità... piuttosto dico cosa *non* è questo libro... *C'era una volta uno Scrittore, anch'egli Lettore*» - per esprimerne la validità ermeneutica⁷⁴) sono proprio gli elementi più semplici della figuralità poetico-linguistica che Esterházy andava plasmando da un decennio, mentre, optando lyotardianamente per la filosofia dell'«eterogeneità delle regole» (Lyotard, 1991, 119) e per la sua «espressione iconica nella connessione narrativa instabile» (Fokkema, 1995, 10), si stava svincolando dalle inibizioni che i condizionamenti del clima culturale dell'epoca inducevano negli scrittori quanto al rapporto con la propria tradizione letteraria. Anche questo rapporto era stato ritualizzato. Infatti, per esempio, nei luoghi sacri della *Bildung* socialista, nelle aule scolastiche e nelle sale di riunione aziendali e di partito, tutto era rito, «tutto» era «possibile appiccicare sulla parete come slogan» rituale, anche «abnormi ritratti» di scrittori (Esterházy, 1988f, 278).

In tale clima culturale uno dei modi di rappresentare creativamente la riconquistata libertà letteraria (cioè: l'*idea* di libertà letteraria) in forme iconiche ricche di tensione estetica, poté essere quello di appropriarsi dell'*intera tradizione letteraria* (anche quella più recente del realismo socialista, mai accolto prima sul piano della creatività o, meglio, sul piano dell'autoriflessione creativa⁷⁵) e dell'*intero spazio linguistico ungherese* (cioè: perfino quello del consumismo linguistico, dalla fine degli anni quaranta diffuso nella burocrazia del Partito, ma nei decenni successivi estesosi poi a tutta la popolazione).

Si trattava di una peculiare assunzione-rappresentazione della libertà attraverso cui le due miniere di rifornimento del fatto letterario (la tradizione e lo spazio linguistico), che nella prassi ufficiale erano state per così dire male utilizzate (sottoutilizzata la prima, in quanto fortemente selezionata e ritualizzata; estremamente sfruttata, iperutilizzata, consunta la seconda; un uso, in ogni caso, che le vedeva prive di legami vicendevoli ed escluse dalla elaborazione artistica), nel procedere creativo per esempio di Esterházy si tramutarono in un unico costruito estetico, in una serie di *paesaggi naturali* (postmoderni) che erano i grandi scrittori ungheresi stessi: «Un *post-scrittore* principiante va curiosando tra i poscritti, vede quello che Ottlik ha fatto su K. e vi legge del *paesaggio Kosztolányi*.

Ogni grande scrittore ha un paesaggio *simile*. Esistono il paesaggio Krúdy, il paesaggio Ottlik, il paesaggio Pázmány, il paesaggio Mészöly. Sembra che questo paesaggio sia la cosa più importante di quello che resta di uno scritto, *dopo* gli scritti» (Esterházy, 1988f, 272-273. «K.» è, naturalmente, Dezső Kosztolányi).

Nella critica creativa di Esterházy i lettori (che, magari, non «c'erano una volta» come scrittori) riuscivano a cogliere suggerimenti preziosi nei *paesaggi linguistico-letterari*. Per esempio, nell'Ungheria della modernità anteguerra in cui Dezső Kosztolányi era stato «il più preciso, Krúdy il più magico, Csáth il più ostentato, Babits il più profondo» conoscitore dell'ungherese, Zsigmond Móricz era stato il narratore dalla conoscenza linguistica «più naturale», «molto ungherese», fatto che lo aveva portato a non scrivere come parlava o come parlava la gente, ma a creare una scrittura che faceva «l'effetto di lingua parlata». In letteratura tentare una simile naturalezza creativa è - avvertiva allora Esterházy - «abbastanza difficile», questo perché «è esile la linea di demarcazione tra naturalezza e cialtroneria, tra semplicità e semplificazione - a non parlare poi dei rigurgiti ideologici». Ecco dunque che tutti questi paesaggi artistici - invitava Esterházy - sul piano estetico andrebbero percorsi, sentiti, «abbracciati» o guardati e *ascoltati* costruttivamente, «come se ascoltassimo il discorso in forma di opera lirica» (giacché «tutto è testo, perfino lo spazio lo è» - Esterházy, 1988f, 275-276).

La società moderna possiede una potenziale capacità di ascolto che non necessita più di una condizione di pura resistenza, ma di una intraprendenza produttiva di approdo a un risultato formale.
(Achille Bonito Oliva, 1993⁷⁶)

Vi è più continuità che differenza fra l'ampia storia del modernismo e il movimento chiamato postmodernismo... sembra più sensato vedere quest'ultimo come un tipo particolare di crisi all'interno del primo, una crisi che sottolinea il frammentario, l'effimero...

Un modo di pensare che è anti-autoritario e iconoclastico, che insiste sull'autenticità di altre voci, che celebra la differenza, il decentramento e la democratizzazione del gusto, il potere dell'immaginazione sulla materialità, deve mantenere un approccio radicale anche quando viene usato indiscriminatamente. Nelle mani dei suoi utenti più responsabili, l'intero bagaglio di idee associate al postmodernismo potrebbe essere utilizzato a fini radicali...

È ... l'angolo progressista del postmodernismo che pone l'accento sulla comunità e

sul luogo... ma è difficile non scivolare nel provincialismo...
(David Harvey, 1990⁷⁷)

La natura settaria (intendendo con setta magari la Terra intera) ha dato all'avanguardia moderna un atteggiamento aristocratico di isolamento tragico di fronte a quanto c'è di vecchio nel presente che... la fanno apparire continuatrice della tradizione etica dell'arte europea... Tuttavia, solo quando tale tradizione (quella appunto del sofisticato isolamento) si presenta come esaurita, vale a dire solo quando essa viene guardata da un'ottica postmoderna, quel tradizionalismo dell'avanguardia moderna, quel suo rispetto della continuità, si mostrano nella loro verità piena.

(Péter Balassa risponde all'*Inchiesta sul postmoderno*, 1987⁷⁸)

Se è postmoderno giocare con il sottoculturale, con i frammenti, con le frasi che galleggiano nell'aria, insomma con tutto e, naturalmente, se tale gioco è serio fino al sangue, allora davvero esiste un «post», una «posteriorità». È come se ci fosse sopra di noi uno spazio in cui varie parole e frasi e frammenti girano e turbinano, parole, frasi e frammenti che noi «tiriamo giù», dopo di che da essi nasce qualcosa... Io, per esempio, ci creo ben volentieri e senza ritegno forme legate, prima di tutto sonetti.

(Lajos Parti Nagy al colloquio sul *Postmoderno sintomo di malattia?*, 1992⁷⁹)

Nell'Ungheria letteraria, a partire dalla fine degli anni settanta - mentre nella percezione collettiva l'idea di modernità (dopo essere stata per due decenni ristretta al concetto promosso dal socialismo reale) si andava ampliando in una complessa e articolata immagine di varie modernità, in una coscienza storica delle modernità e, in questo senso, in una post-modernità - si assiste dunque al passaggio dal non-conformismo creativo di tipo tardomoderno e neoavanguardistico alla postmoderna «resistenza del significato poetico» (Hoy, 1990, 115), il che faceva superare la *contrapposizione normativa tra universale e particolare/singolare*. Veniva cioè abbandonata l'idea, dominante nell'ultima modernità ungherese (il realismo socialista inteso come *attitudine, cultura, visione del mondo*, oltre che come stile o tendenza artistica), secondo cui le realtà linguistiche particolari - ad esempio quella scientifica, quella artistica o quella quotidiana - non seguirebbero le leggi universali del linguaggio e dunque sarebbe possibile farne oggetti isolati su cui intervenire *direttamente* in termini politici e/o etici⁸⁰. La logica postmoderna si muove invece dentro l'universalità concreta del linguaggio e tende perciò a far sì che l'intera realtà linguistico-comunicativa (in particolare quella poetica), *inclusa* quella del realismo socialista, venga di nuovo resa disponibile alla libera scelta degli attori che partecipano a quella

determinata dinamica, intesa come un gioco (linguistico)⁸¹, specificamente come un gioco di *autointerpretazione* (come abbiamo già messo in risalto).

Per il 70° compleanno di G. O., tra il 10.XII.1981 e il 15.III.1982, circa in 250 ore, su un foglio da disegno 57x77 cm, ho ricopiato la Scuola sul confine.

La frase ottlikiana non tremola, è davvero molto sicura, ma come una grande barca, un uccello nero, in modo appena percettibile: oscilla.
(Péter Esterházy, *Piccola Pornografia Ungherese*, 1986⁸²)

Si è avuto bisogno di chiamare le cose con il proprio nome, è tornata la possibilità del tragico ed è rimasta quella dell'ironia. Vi è forse contraddizione?
(Péter Esterházy, *Il pesciolino. Sulla letteratura ungherese per stranieri*, 1988⁸³)

La tensione degli scrittori postmoderni ungheresi verso una nuova interpretazione della posizione ontologica e della funzione culturale di parola-frase-testo letterari si inserisce, inoltre, in quel gioco linguistico-poetico sempre più diffuso in riferimento al quale uno studioso italiano dell'estetica postmoderna ha anche formulato un interessante quesito: «Perché questo movimento di autoriflessione, di ripiegamento della parola su se stessa ci appare come un diventare cosa e non invece come una spiritualizzazione della letteratura, oppure come la sua immersione in una corrente vitalistica che coglie la vita nella sua presenza immediata?» (Perniola, 1994, 155). Per l'esteta italiano oggi, è «a partire dai problemi del testo filosofico», che «si apre un orizzonte vastissimo di sperimentazione letteraria» per cui, tra l'altro, i romanzi e i poemi si danno, per l'appunto, come «cose autoreferenziali», come «libri senzienti»: tali da essere capaci di accogliere e fare «spazio a tutti i linguaggi», di penetrare in essi e di piegarli facendoli riflettere in se stessi per tramutarli, così, in una «metascrittura inclusiva» senza soggetto né forma, in una sorta di «campo percorso da continue tensioni», in un campo letterario «differente da ciò che i "grandi scrittori" dell'ottocento e del novecento hanno praticato e elaborato» (Perniola, 1994, 160-161).

A cavallo tra gli anni settanta e ottanta - quando la riconquistata libera scelta di agire all'interno di una realtà linguistica e discorsiva faceva parlare Esterházy, come abbiamo già riportato, di uno «Spazio racchiuso tra due parentesi rovesciate, quello Spazio pieno in cui tutto era testo, perfino l'intervallo, articolato e dotato di senso propriamente dai testi (e non al contrario)» - si fece valere in modo sempre più netto l'intento di sostituire i teoremi messianici (potenti

feticci sul piano politico e etico) con la particolare energia artistico-spirituale del *dare nome* (un disincantato dare nome), del *formulare le frasi in termini realmente comunicativi, autenticamente linguistico-retorici* (Esterházy, 1988e, 154; 1991b, 72)⁸⁴. Nella cultura artistico-letteraria ungherese il passaggio dalla logica per così dire modernista alla logica postmodernista, vale a dire «il primo *gesto postmoderno* consapevole», è stato compiuto, secondo lo scrittore postmoderno Endre Kukorelly, proprio da uno dei protagonisti della neoavanguardia: dal citato Miklós Erdély, maggior esponente di questa tendenza artistica nata negli anni sessanta e il cui esaurimento in Ungheria avrebbe appunto segnato la fine della convenzione della modalità di lettura modernista in arte e dell'arte⁸⁵. La fine cioè di una convenzione - ricordiamolo - che è andata affermandosi in modo estremamente tortuoso sia nella fase iniziale (quella del modernismo della fine dell'ottocento e dell'avanguardia storica degli anni dieci di questo secolo⁸⁶), sia nella fase del suo consolidamento tra le due guerre (il «tradizionalismo moderno»⁸⁷), sia nella fase di quello specifico «tardo modernismo» sviluppatosi nel socialismo reale (sotto varie forme: dal «modernismo» statalizzato, e come tale imposto, del realismo socialista, fino ai vari modernismi alternativi e sotterranei, tra cui la neoavanguardia di Miklós Erdély, che tentavano di continuare la tradizione del modernismo antecedente il realismo socialista). Sono dunque la fine di una convenzione e la consapevolezza di tale fine che, per l'appunto, segnano il passaggio al postmodernismo, di cui nel 1988 Péter Esterházy (1991a, 18) diceva: «Il postmoderno non si presta a una definizione semplice, questo risulta dalle discussioni che si svolgono all'estero. E definirlo appare ancora più difficile in un luogo in cui il moderno non si è mai potuto far valere fino in fondo, in un luogo in cui l'arte per la maggior parte viene protetta o aggredita, invece di essere compresa».

8. UN PRIMO PRONTUARIO DEL POSTMODERNO UNGHERESE

Cautela, dubbi e, insieme, esigenza di un orizzonte complesso furono caratteristiche non soltanto dell'approccio di scrittori come Esterházy al miscuglio ungherese di modernità e postmodernità nel sociale e nell'arte. Una *Inchiesta sul postmoderno* (AA.VV., 1987), realizzata dalla rivista universitaria *Medvetánc* (*Ballo dell'orso*), divenne cele-

bre nel paese per aver dato l'occasione a esponenti di primo piano della comunità intellettuale ungherese di formulare, con significativa precisione, il proprio giudizio sul rapporto tra *modernità sovietica* e *modernità occidentale*. A far scaturire l'interesse per tale confronto contribuì certamente la sempre maggiore visibilità dei processi culturali innescatisi intorno al 1968 sia sul versante occidentale (con movimento studentesco quasi planetario), sia sul versante orientale (con il drammatico, fallito tentativo cecoslovacco di riformare il socialismo reale entro i confini di un solo paese). Divenne così molto chiaro che negli Stati Uniti e nell'Europa occidentale, da un lato, nell'Europa dell'est, dall'altro, il ventennio inaugurato dal sessantotto aveva modificato ulteriormente il modo di intendere la cultura (moderna) e le libertà (quotidiane) in essa implicite. All'*Inchiesta* parteciparono filosofi, teorici della letteratura e storici dell'arte di consolidata presenza nella vita culturale ungherese, o in quanto appartenenti all'*establishment* o in quanto figure di rilievo dell'opposizione (la quale nel 1987 era ormai molto rispettata e ricercata da parte del potere politico-culturale: non più, com'era accaduto nel passato, per integrarla, appiattendola sui valori del regime, ma invece per costruire con essa un dialogo, in vista di una supposta riformabilità del sistema).

Il primo a intervenire nell'*Inchiesta* fu lo studioso di estetica Miklós Almási. Egli considerava il postmoderno come nato da un «bisogno di *Zeitgeist*», bisogno che si manifestava in un insieme di fenomeni, tanto da produrre una «moda» concettuale, legittimata dall'uso collettivo. Il punto era, per Almási, la diffusa volontà di dismettere l'intellettualismo aggressivo e l'utopismo escatologico del modernismo, una volontà diffusa in cui andavano a convergere varie tendenze, dal neoromanticismo e dalla nuova sensibilità (comparsi negli anni sessanta), al tradizionalismo (da sempre alternativa viva del modernismo), al pluralismo dei valori (promosso, a cavallo tra settecento e ottocento, tra gli altri dai fratelli Schlegel). Tale configurazione concettuale si dava - secondo Almási lettore di Foucault e fortemente interessato al destino dell'arte - come episteme postmoderna, estremamente efficace per chi intendesse cogliere i caratteri dell'odierno agire estetico, fondato sulla tolleranza, il plurisenso, la neutralità nei confronti delle norme, il riconoscimento dell'unicità dell'opera, lo spodestamento dei mandarini, la cui interpretazione autoritaria viene

sostituita dalla democrazia della fruizione, quindi dal diritto del lettore come valore-base, il che implica, di conseguenza, la garanzia che le interpretazioni restino fatti singoli.

Nella concezione sistematica di Mihály Vajda (già da noi ricordato fra l'altro come traduttore di Heidegger in ungherese) la condizione postmoderna possedeva carattere universale, mentre l'arte postmoderna andava considerata di natura particolare. Per Vajda occorre innanzi tutto superare l'«ignoranza serena e confusa» che contraddistingueva la ricezione del concetto di postmoderno. Occorreva perciò, da un lato, intendere che il moderno stava sia nel razionalismo universalistico dell'illuminismo (concezione unitaria del mondo) sia nell'ideale dell'individuo (che si era espresso nell'arte del realismo, in particolare nel *Bildungsroman*). Dall'altro lato, bisognava comprendere che il postmoderno non era antimoderno (come era stato invece il romanticismo), non era la negazione del moderno, sebbene ne contestasse per l'appunto le pretese di razionalità universalistica: non si trattava di negazione, semplicemente ogni attore sociale postmoderno abbandonava la ricerca dell'unico e totalizzante *grand récit* preferendo il *petit récit*, abbandonava il monologo preferendo il dialogo a più voci. Così obiettivo generale diventava la «pace polifonica», unica via per chi, come l'individuo postmoderno, avvertiva che «l'unità è menzogna e terrore» ed era convinto che la soluzione dei problemi esistenziali e il radicamento dei valori fossero possibili soltanto «in termini locali». Inteso in senso lato, il «localismo» (che, precisiamo, va distinto dal «provincialismo») Vajda raccoglieva suggestioni importanti da taluni filosofi tedeschi (di cui Vajda è grande cultore): da Max Scheler (teorico dell'equivalenza fra logica della ragione e logica del cuore, dell'impossibilità di un contratto sociale puro e quindi dell'alienazione totale), da Martin Heidegger (il cui «platonismo popolare» si fondava sull'idea del tempo finito e della rinuncia alla redenzione, percepita come assurda), da Ludwig Wittgenstein (assertore dell'intraducibilità dei giochi linguistici e dell'impossibilità di una visione del mondo unitaria), da Norbert Elias (scoperto dal sessantotto nella sua qualità di filosofo per così dire post-nietzscheano, per il quale, dopo la condizione premoderna fondata sull'attesa della redenzione, si ha una condizione moderna dove la volontà di potenza apre la via alla limitazione reciproca dei poteri). Da questo peculiare concetto di «localismo» derivava, poi, la percezione del terzo mondo come mon-

do «diverso», niente affatto «sottosviluppato». Inoltre va forse sottolineato come Vajda (il quale qui seguiva il saggio *Tomba dell'intellettuale* di Lyotard, 1984) coerentemente accettasse anche l'idea della morte dell'intellettuale universale: «Gli intellettuali sono responsabili nei confronti del destino della comunità ristretta e ampia esattamente come tutti gli altri cittadini. Quanto al resto, sono responsabili della qualità del proprio operato esattamente come i muratori lo sono della qualità dei muri». Gli intellettuali, dunque, non dovevano aver paura di riconoscere la perdita, nella condizione postmoderna, della posizione sociale di rilievo conquistata nella modernità, così come non dovevano credere che tale riconoscimento dovesse farli giudicare reazionari e conservatori.

Béla Bacsó (anch'egli filosofo ma della generazione più giovane, nata nel secondo dopoguerra, e quindi coetaneo di Péter Esterházy e Endre Kukorelly, i due scrittori che abbiamo messo al centro della nostra analisi), muoveva nelle sue considerazioni da una premessa, per così dire, fattuale: nel destino dell'intellettuale centro-est-europeo era iscritto un modo d'essere strutturalmente autoironico ed era questo che lo spingeva ad affermare: «Poiché non siamo stati moderni, è meglio che diventiamo postmoderni». Al momento di autoesaminarsi sarebbe poi venuto fuori che «discutere del postmoderno in un paese che non è mai riuscito a portare a termine la modernizzazione è, esso stesso, un fenomeno postmoderno, così come lo è parlare in Ungheria dell'effetto disumanizzante della razionalità economica, in assenza totale di qualsiasi eccesso di tale razionalità, e lo è "simulare" sul piano politico movimenti alternativi oppure "sperimentare" un'epoca artistica successiva a quella in cui ci si trova e cioè a quella di un'avanguardia mai compiuta: il postmoderno da noi, dunque, ha la funzione di far sembrare superato quel che noi non abbiamo ancora avuto, ovvero di farci pensare di essere al di là di tutto questo e di sentirci liberati da ogni ostacolo alla nostra comunanza, di esistenza e di pensiero, con i postmoderni dell'Europa occidentale. Questo tratto di *come se* del postmoderno... è tutto a nostro vantaggio». Ciò significava che «il postmoderno non segue semplicemente il moderno, la sua essenza non sta soltanto nel fatto di essere il *dopo* del moderno, ma nel sapere che occorre reinterpretare il moderno a partire dai suoi principi». E tale reinterpretazione sarebbe riuscita a salvaguardare l'idea di umanesimo (un tema al centro dell'attenzione di Bacsó) se non avesse cercato di

raggiungere un «premoderno stato originario naturale» e non si fosse fatta prendere da tentazioni apocalittiche. Il postmoderno doveva essere, dunque, «l'arte di mettere in crisi», la dimostrazione cioè che «polemos e logos sono la medesima cosa». E qui il giovane filosofo non si riallacciava soltanto a Lyotard (per il quale nel sistema del sapere postmoderno e quindi nel dialogo della comunicazione postmoderna l'obiettivo del consenso viene sostituito da quello dell'agonismo), ma anche a un altro filosofo, il tedesco Odo Marquard⁸⁸. Secondo Marquard infatti il postmoderno mette in crisi la filosofia dell'evoluzione e prepara la filosofia degli orientamenti esistenziali provvisori. Bacsó infine, attento al valore etico dell'immaginazione architettonica, si richiama all'architetto postmoderno Roberto Venturi (1986), per affermare che occorre spostarsi dalla tradizione dell'*aut aut* a quella dell'*et et* (una posizione condivisa anche dall'americano Richard J. Bernstein).

Il critico e teorico della letteratura, Péter Balassa, collocò il proprio discorso su due diversi piani, uno internazionale e uno nazionale. In primo luogo, su quello per così dire globale denunciava «la netta percezione di vivere in una cultura postmoderna» e, nonostante il suo «orizzonte vincolato a tradizioni moderniste», di non poter essere altro che un «individuo postmoderno». Inoltre, sempre in termini di premessa, avvertiva anch'egli che nel postmoderno «teoria e prassi si confondono» in quanto esso «è concezione e teoria che precede e, anzi, genera la prassi, ma è altrettanto un concetto-cornice per l'arte». Balassa distingueva quindi, in prima istanza, tra un postmoderno internazionale inteso come *cultura* e un postmoderno (sempre internazionale) visto come un insieme di *fenomeni artistici*.

La «cultura postmoderna» per Balassa era espressione di un bisogno di *Weltbild* e, in questo senso, si muoveva sul terreno della «storicità», della «riformulazione di essa», domandandosi tra l'altro se esistesse una «costruttività sociale e spirituale del tempo», se esistesse il progresso. Questa cultura produceva appunto delle immagini del mondo postmoderne che rappresentavano «la domanda e l'idea di una cultura, di una società *contro*», vale a dire erano una presa d'atto del fallimento sia della società dei consumi, sia dell'avanguardia ovvero del moderno ideale inteso come un movimento che si rinnova attraverso un perenne processo di autoannientamento». E il momento di opposizione, di ricerca, insito nella cultura postmoderna (momento che si manifestava spesso come «alterità», «fuoruscita» o «metamor-

fosi») richiedeva, da chi intendesse descriverlo, la disponibilità a passare «per l'assenza di univocità, per la provvisorietà, per il problema come forma, per l'eterogeneità concettuale».

Quanto al postmoderno come insieme di fenomeni artistici, si trattava invece di una specifica reazione all'avanguardia e non alla «modernità artistica classica»: per Balassa (come si comprende anche dal brano che abbiamo citato qualche pagina sopra) al moderno inteso come cultura - in cui l'«instabilità del tempo», il «progresso ad infinito», il «presente che si autoelimina», il «Movimento» e la «Setta» costituiscono un insieme di valori costanti - corrisponde davvero non un'arte moderna in generale, ma solo l'«avanguardia antitradizionalista». Tra il moderno e il postmoderno si inserisce poi, oltre a tale avanguardia antitradizionalista ma in sostanziale armonia con essa, la neoavanguardia: neanche quest'ultima, nell'analisi di Balassa, rappresenta una *Weltanschauung* a sé stante, tanto meno un'epoca, sta semplicemente a segnalare, alla metà del ventesimo secolo, uno «iato nel tempo, una rottura nella continuità tra "vecchio" e "nuovo"». Ora, era appunto in reazione a questa tardiva (neo)avanguardia che l'arte postmoderna (internazionale) si sforzava di «ricostruire il futuro perduto ovvero "troppo spinto"»: ecco perché sarebbe stato più adeguato parlare, invece che di postmoderno, di «transmoderno».

La distinzione tra cultura e arte del postmoderno aveva un senso forte nell'analisi di Balassa. Egli insisteva, infatti, sulla differenza di percorso che queste due sfere dell'agire umano offrono e ne dava un'interpretazione piuttosto interessante. Per chi si muoveva, attivamente o passivamente, sul piano della cultura postmoderna, era «la cultura intera ovvero la stessa Storia... il problema», e ciò «nel senso più materiale possibile che la parola "cultura" potesse assumere, non invece nel «senso artistico, "delicatamente spirituale"». Da qui derivava che - nonostante una sua certa «leggerezza» (ovvero «evanescenza», «provvisorietà», «consumo sfrenato della tradizione») e, quindi, nonostante un serio rischio che in lui prevalesse «l'istante», che egli rinunciasse «a resistere al tempo» - nel e coll'agire culturale postmoderno venivano create le «premesse di una futura resistenza al tempo» (l'«assunzione dell'intera struttura culturale a oggetto di "citazione"» tendeva infatti a reinterpretarla, quantunque non intendesse renderla «oggetto di una critica "schiacciante"»). Per cui, concludeva Balassa su questo punto, «l'evanescenza intrinseca dell'inau-

dito virtuosismo formale e del tradizionalismo "carnealesco" dell'arte postmoderna» finiva con il trovarsi «in netta contraddizione con la profonda autenticità della cultura postmoderna per quanto riguarda la sua domanda di *Weltbild*». Anzi (ed è questo un momento per noi di grande interesse teorico) la mancata «autenticità» dell'arte postmoderna andava di pari passo con l'azione della cultura postmoderna che aveva, per così dire, sciolto l'estetica come disciplina autonoma e distinta, l'aveva dilatata a teoria della cultura e «spenta nella contingenza storica», nella citazione, nell'interpretazione del senso, dando luogo così anche a una nuova opposizione tra moderno e postmoderno: all'antitesi fra «moderno/strutturalismo/centralità dell'opera» e «postmoderno/ermeneutica-dialogica culturale/accento sulla natura storicistica dell'opera», fra «moderni ottimismo e affermazione (della possibilità) del progresso» e «postmoderna disgregazione apocalittica» (accompagnata però da «una postmoderna prossimità alla redenzione», comunque intesa, «come redenzione "di fatto" o come semplice "fuoriuscita"»⁸⁹).

Da tale inserimento diretto dell'agire artistico nel quadro di una teoria della cultura derivava tuttavia un corollario: l'arte postmoderna possedeva una carica etica, sebbene sottile e «debole». Infatti, essa aveva la possibilità di avviarsi al «recupero del tragico (non della tetraggine) quale tentativo di riappropriarsi dell'individuo perduto, senza ricadere nell'egocentrismo rivoluzionario». Nel futuro dell'arte postmoderna doveva esserci posto per «la mossa elementare del tragico, che suppone l'Intero, quindi anche il gioco e la parodia». Ne derivava allora anche un mutamento nella forma-contenuto testuale della critica letteraria, mutamento condiviso e praticato da Balassa stesso⁹⁰ alla ricerca di una risposta alla domanda se fosse «possibile una "critica postmoderna"». E ne derivava, inoltre, una interpretazione del postmoderno artistico non come «tendenza»⁹¹, ma come azione artistica che «convive» e non è «in lotta» con i propri avversari, i quali continueranno a produrre opere d'arte moderniste e avanguardistiche, anche se non più in grado di dominare l'intera scena culturale.

Sul piano nazionale ungherese Péter Balassa riscontrava che il postmoderno artistico, a causa di un ritardo storico e dei divieti politici, si presentava con tratti molto diversi rispetto a quello internazionale. La diversità stava nel fatto che l'agire artistico postmoderno, nato in Ungheria negli anni settanta, singolarmente quasi in contemporanea

con la *ricomparsa* della neoavanguardia ungherese degli anni sessanta, si era trovato davanti a un problema etico. Aveva dovuto *elaborare* un importante momento di verità della storia artistica del paese, la verità connessa al destino appunto della neoavanguardia. Quest'ultima infatti, dopo la delegittimazione e ghetizzazione politico-culturale degli anni sessanta, ora, pur in presenza del deciso successo di pubblico (benché sempre pubblico d'*élite*) che toccava al postmodernismo, aveva continuato a non conquistarsi nessuna reale *Öffentlichkeit* (a causa - sosteneva Balassa - di una insufficiente coscienza storica).

Questa «elaborazione doverosa» comportava anche una sorta di rettifica nella periodizzazione. Bisognava cioè retrodatare la cesura rispetto al modernismo e portarla al periodo della neoavanguardia «sommersa». Per giunta non tutta la prosa ungherese era divenuta «postmoderna» dopo gli anni settanta. Sarebbe stato perciò più preciso operare una certa articolazione. Così, esistevano autori che si muovevano quasi completamente *all'interno della «cultura formale postmoderna»* (come Dezső Tandori, Péter Esterházy, László Márton, László Garaczi, ecc.) e le loro opere appartenevano quindi prevalentemente al *Kulturkreis* postmoderno. Venivano poi quegli autori che mostravano solo *alcuni tratti postmoderni* e che, di fatto, facevano parte dell'universo artistico della «modernità classica» (Miklós Mészöly, per esempio). Infine, nelle opere di scrittori come Géza Ottlik, Iván Mándy, Péter Nádas o Péter Hajnóczy non vi era «nemmeno l'ombra della postmodernità»⁹².

Ma sul piano esplicitamente metodologico Balassa avvertiva bene i punti chiave di difficoltà nello studio del postmoderno ungherese. Affermava infatti con tutta chiarezza: «Per quanto riguarda l'Ungheria occorre molta cautela e circospezione nella definizione del postmoderno». Così come sarebbe stato opportuno, a suo avviso, agire con maggiore prudenza nel definire il moderno, cioè sarebbe stato bene distinguere tra «provincia», «politica» e «potenzialità (estetica)».

Nel ragionamento di questo studioso vi era inoltre un consistente aspetto di filosofia della storia, che lo induceva a riscontrare come fosse «l'esistenza della bomba atomica che in senso alquanto materiale e in termini alquanto grossolani» rendeva «la cultura postmoderna diversa da ogni precedente cultura». Per cui la verità del postmoderno era che esso intendeva «garantire alla realtà la

sopravvivenza e non la trasformazione». Di qui un importante quesito: «Il moderno riuscirà a dominare anche il postmoderno riqualificandolo come una delle proprie varianti» oppure «la forza della verità (la vita) e i momenti sostanziali della ricerca postmoderna di un *Weltbild* saranno sufficienti a garantire tale "sopravvivenza"? Balassa (come Bacsó) sosteneva in sostanza che il postmoderno, analogamente a ogni «cultura della crisi», aveva natura duplice e ambigua: era contemporaneamente «specchio» e «trapasso» o «fuoruscita». Egli tuttavia, nella sua peculiare *condizione di individuo postmoderno centro-europeo*, vale a dire nella condizione di chi aveva un «orizzonte vincolato a tradizioni moderniste» ma (secondo l'osservazione di Esterházy) era anche relegato «in un luogo in cui il moderno non si è mai potuto far valere fino in fondo», si domandava perplesso se sarebbe stato davvero possibile andare oltre, alla ricerca di un «superamento» ovvero di un «nuovo moderno», di un «trapasso», di una «fuoruscita» nell'«alterità».

Uno dei primi studiosi a far conoscere in Ungheria la narrativa postmoderna americana era stato Mihály Szegedy-Maszák, il quale, rispondendo all'*Inchiesta* di cui ci occupiamo qui, preliminarmente distingueva le categorie di «postmoderno» e di «moderno» da categorie storico-culturali di altro tipo (come «barocco» o «romantico») individuando nelle prime la funzione di «indicare una relazione che cambia». In questo senso segnalava come momenti più significativi dell'avvento del postmoderno internazionale il ridimensionarsi in esso dell'autorità della filosofia sistematica, la caduta verticale della credibilità dell'ontologia e il mutamento intervenuto nel concetto di autonomia dell'arte parallelamente alla messa in discussione dell'identità dell'opera d'arte.

Ragionando su quest'ultimo punto, Szegedy-Maszák notava come la ricerca dell'originalità, ideale del romanticismo e dell'avanguardia, nella cultura artistica postmoderna fosse rimpiazzata dall'imitazione. I numerosi modi dell'imitazione spaziano dalla citazione (che a sua volta è multiforme: interferenza, rovesciamento, ingrandimento-restringimento, gioco del «testo sul testo», del testo a incastro) all'azione intertestuale (che «rimuove il discorso dalla propria sede» creandogli circostanze nuove). Quel che avviene in tali casi, rilevava Szegedy-Maszák, è che il lettore si sente «imbrogliato in idee originali»⁹³, gli viene creata l'impressione di avere di fronte un'opera d'arte che esprime un'altra opera d'arte, l'impressione cioè

di «passare da uno specchio all'altro» e di poter intuire anche un «pensiero» di opera d'arte, ma solo in quanto gioco di specchi, un pensiero per così dire messo in gioco. Sul versante dell'autore, d'altra parte, si ha la (auto)sostituzione con una sorta di «selezionatore di testi».

Questo microcosmo di scrittura-lettura fondata sull'imitazione possiede in realtà una sorprendente «tendenza all'*auto*interpretazione e all'*autorispeccamento*». Questo accade, avvertiva Szegedy-Maszák, perché nella cultura artistica postmoderna non solo si va oltre il dilemma ragione trascendente o ragione immanente, ma inoltre, e di conseguenza, si lavora con una nuova nozione del rapporto tra opera e vita, tra letteratura e filosofia, tra *fiction* e storia reale, tra testo interpretato e testo che interpreta, si lavora insomma con la nozione che tra le due cose non vi sarebbe differenza sostanziale: «il romanzo si scrive», è un mondo costituito da una molteplicità di giochi linguistici, di concezioni, di sistemi di credenze e di valori, di modelli di vita e di culture che tra loro non si possono conciliare o tradurre, né possono trasformarsi in un insieme sinergico, in un insieme *funzionale* (al raggiungimento di qualche meta). Si può avere certo una sintesi, una ri-unificazione fra autobiografia e romanzo, ma solo a patto di rinunciare alle regole del racconto teleologico (che prevedono continuità di carattere nei personaggi, stabilità nel punto di vista narrativo e nella modalità del discorso) e accettando un'organizzazione casuale delle parti del racconto, il finale aperto, una sostanziale circolarità dell'universo testuale.

Szegedy-Maszák rilevava a questo punto che era evidentemente un modo nuovo di essere creativi. Questo modo nuovo infatti aveva nell'architettura prodotto la reazione al funzionalismo moderno, nella musica vanificato la validità universale della serialità e nella teoria interpretativa rimpiazzato lo strutturalismo con la decostruzione. Quanto ai rapporti fra postmodernismo e neoavanguardia (in Ungheria rapporti molto intricati, come abbiamo già visto e come vedremo ancora), esso aveva fatto sì che i postmoderni, pur sentendo nella neoavanguardia un loro «precursore consimile», istituivano una «relazione giocosa» con l'eredità dell'avanguardia storica, allo stesso modo che con ogni altra tradizione: così, più che continuarla con serietà, la citavano, ma prendendosi gioco anche della sperimentazione che aveva avuto luogo nei primi decenni del secolo.

I postmoderni non mutavano atteggiamento rispetto a nessun dato della tradizione. Ecco perché nella cultura artistica postmoderna venivano recuperate e fatte emergere solo quelle tecniche precedenti che richiamavano obiettivi artistici in qualche modo paragonabili a quelli attuali, come per esempio le tecniche del manierismo, quelle dell'eclettismo ottocentesco, quelle del neoclassicismo tra le due guerre, o quelle dello *Jugendstil* e del dadaismo quando miravano a sciogliere il contrasto fra arte e quotidianità. E similmente ci si atteggiava verso il passato filosofico, recuperando per esempio l'antistoricismo di Nietzsche o il pragmatismo di Peirce oppure un certo Heidegger e un certo Wittgenstein).

Nel poco spazio dedicato al postmoderno artistico ungherese Szegegy-Maszák portava a evidenza due testi appunto precursori della nuova creatività degli anni settanta. Si tratta di due opere cui le storie letterarie attribuiscono normalmente una collocazione fuori schema, essendo esse di difficile inserimento nella mappa ordinaria. Si tratta di Kornél Esti (1933) di Dezső Kosztolányi (1994; it. 1990b) e di *Psyché* (1972) di Sándor Weöres (1975²), ambedue poetiche elaborazioni del *doppio* dello scrittore (nel caso di Weöres addirittura nei termini di un *protopostmoderno falso letterario*, in quanto si racconta di un gruppo di liriche, intitolate appunto *Psyché* e presentate come un «inedito» di una poetessa del primo ottocento). Qui i testi - per riprendere le idee di Szegegy-Maszák - stimolano, più che a una lettura lineare e costante, a un continuo «spendere il tempo per meditare» e cioè offrono al lettore (anticipando appunto una delle caratteristiche di fondo della cultura poetica postmoderna) l'opportunità (la modalità) di attraversare il paesaggio letterario in maniera *circolare*. Questa *opportunità* alla fine degli anni settanta, con le opere dei postmoderni ungheresi (estremamente attenti a questi due loro precursori, oltre che al già citato Géza Ottlik), comincia a mano a mano a trasformarsi in *dono* (termine, introdotto da Péter Esterházy). Di qui, apprendiamo da Szegegy-Maszák, la particolare tensione che percorre la scenografia postmoderna del paesaggio letterario ungherese, tensione che a sua volta produce, nella comunità letteraria nazionale, «una certa resa etica». Si tratta, a nostro avviso, dell'attrito tra due opposti percorsi letterari. Da un lato abbiamo infatti il percorso per così dire ordinario, lungo il quale la validità della tradizione viene stabilita non in termini prevalentemente letterari ma dentro una qualche normativa culturale, come è stata, ad

esempio, quella che indicava nella poesia patriottica o amorosa o religiosa l'operazione letteraria che si percepiva come funzione sociale (e non ci si riferisce soltanto al Quarantennio). Dall'altro lato, invece, vi è un percorso del tutto diverso, esclusivamente letterario, che conduce a un paesaggio di faticoso accesso per chi vi si accosti, come accade alla maggioranza dei lettori ungheresi, dopo una lunga esperienza di letture indottrinate (Kulcsár Szabó, 1990b). Allora, «resa etica» significa, nella nostra visione delle cose, nuova *religione letteraria* laica, da intendere come esperienza di comunità letteraria. Un altro critico (esploratore interessato dell'*esistenzialismo letterario ungherese*, fenomeno variamente contrastato dalla politica culturale del regime), Béla Németh G., al centro della sua analisi condotta per l'*Inchiesta* metteva per l'appunto la «forte carica emotiva, passionale», che a suo avviso caratterizzava l'uso del termine postmoderno in Ungheria. Le passioni e le ambizioni postmoderne scaturivano dal bisogno di una società e di un sistema di valori che avessero un'impronta «più antropologica e perciò più neutrale». Tale bisogno nasceva dal consapevole rifiuto dei modelli sociali e politici realizzati nel sette e ottocento che invece, fino al primo conflitto mondiale, erano stati considerati stabili. Ma quel bisogno era ancor più intimamente connesso con l'esigenza di «affrancare dalle incrostazioni ideologiche i modi e le forme del pensiero e della comunicazione», con l'esigenza di aprirsi a una visione «più ontologica» della realtà.

Ma problemi di questo tipo si fanno sentire, avvertiva Németh G., soltanto in formazioni sociali che abbiano superato (con «soluzioni sane») la fase storica in cui crescita economica e redistribuzione dei beni prodotti costituiscono ancora lo scopo primo della vita sociale e politica. In sostanza, in società in cui si sia consolidato uno sviluppo tecnico-economico in grado di garantire che nessuno strato della società venga spinto alla «periferia della divisione sociale del lavoro». In altre parole, una condizione postmoderna può aversi «con chiarezza cristallina» solo nelle zone in cui sia già stato raggiunto un alto livello di benessere generalizzato e in cui, sul piano culturale, per un verso esista una solida tradizione di pensiero filosofico e, per l'altro verso, il rapporto tra pensiero economico, scientifico, liberale e socialdemocratico sia ben radicato nei vari strati dell'intelligenza. Requisiti che Németh G. individuava soltanto nell'allora Germania occidentale, nella capitale francese, nella Francia settentrionale, nel-

l'Inghilterra meridionale, nell'Olanda, in certe zone della Scandinavia, negli Stati e nelle metropoli orientali degli Stati Uniti. A tale proposito, anche Németh G. (analogamente a D. Harvey) considerava il movimento studentesco del sessantotto un fenomeno anticipatorio della «passione» per il «post».

Era prima del 1989, ciò nondimeno questo intellettuale ungherese sosteneva che il marxismo aveva esaurito la propria capacità di sperimentare. Ad affermare questo era un esponente di primo piano dell'opposizione integrata nell'*establishment* (quella opposizione autorizzata dal governo a introdurre, in maniera misurata, controllabile negli effetti, novità ritenute estranee alla cultura socialista), un intellettuale che era stato maestro di intere generazioni di letterati. Egli condivideva in quel momento l'opinione della maggioranza della Scuola di Budapest, vale a dire di quegli allievi di György Lukács che, promotori della rinascita del marxismo intorno al 1968 e vittime nel 1973 dell'intransigenza politica governativa (AA.VV., 1974), all'inizio degli anni novanta, in visita nel loro paese natale, dichiareranno insuperabile la distanza che ormai li separava dal proprio maestro che, a loro giudizio, pur restando il maggior rappresentante ungherese del marxismo, nella sua maturità aveva rinunciato a sperimentare, a mettere in gioco, ad «aprire» il suo sistema filosofico, come invece aveva fatto da giovane (Heller, Fehér, 1991).

Nella condizione descritta, per Németh G. il «sentimento postmoderno» aveva certamente una *origine politicamente polifonica*, ma in tale polifonia era rintracciabile sempre qualcosa di comune, vale a dire la ricerca delle possibilità sociali, spirituali e psicologiche adeguate al livello di consapevolezza dell'individuo di oggi, individuo che, per l'appunto si (auto)percepisce come un *dopo di qualcosa che ha già respinto* e, in pari tempo, come un *prima di qualcosa che egli teme*.

Una simile condizione di *post/ante* era già stata vissuta nel passato da alcuni «eletti», come l'Heidegger degli anni venti, quando aveva sperimentato una condizione protopostmoderna di inadeguatezza tra realtà e linguaggio. Un fenomeno storico-culturale che Németh G. riteneva di grande rilevanza. Heidegger infatti, mentre nella prima fase aveva reagito a quella inadeguatezza elaborando un linguaggio filosofico del tutto nuovo e respingendo quello ereditato dalla tradizione (ritenendolo insufficiente a esprimere/comunicare qualcosa sull'esistenza attuale), in una seconda fase aveva rivalutato la

continuità del linguaggio filosofico. Tale rivalutazione, che aveva coinciso con il ricongiungimento dell'«eredità» con il «nuovo», del passato con il presente, secondo Németh G. era «tanto più necessaria da noi, qui, oggi». Anche se aggiungeva subito come, in ogni caso, la continuità non avrebbe significato ritorno a modalità di vita e di creatività del passato, per esempio a uno «*Jugendstil* di torrette e piccoli balconi», o a un «realismo da briganti» radicato nella retorica dell'ottocento, o a un messianesimo che promettesse la perfettibilità del mondo alla maniera di Rousseau o di altri, oppure infine al vuoto verbalismo degli anni cinquanta ungheresi (che, secondo Németh G., stava tornando nei discorsi sul post e/o sull'ante della realtà socioculturale ungherese del momento).

Anche Ágnes Heller partecipò all'*Inchiesta*, rappresentando, come sappiamo, l'ottica dell'intellettuale esule e di quella particolare opposizione che era stata la Scuola di Budapest, costituitasi alla fine degli anni cinquanta intorno a György Lukács. In questa occasione la Heller si schierava con la generazione post-sessantotto che interpretava il (proprio) mondo appunto come postmoderno. E coglieva in essa «una diversa coscienza storica» rispetto al passato, la cui diversità di fondo stava nell'«abbandono dell'uso del nesso concettuale arretrato-progressivo».

È a partire da questa novità che, spiegava la Heller, si riescono a vedere *gli aspetti fondamentali dell'atteggiamento postmoderno* o, in altre parole, *il profilo dell'individuo postmoderno*. Si trattava dunque in primo luogo di negare qualcosa, e questa negatività assumeva le vesti del «relativismo» (*culturale* e non politico, sottolineava⁹⁴), della «(tendenziale) rinuncia all'eurocentrismo», dello spirito di «detotalizzazione» (che significava porre l'accento sulla diversità e non sulla volontà di universalismo), infine del «ripudio della normatività terroristica» delle ideologie politiche, sociali o economiche della modernità successiva al 1789 e (a partire dalla metà dell'ottocento) del credo artistico del modernismo: fu un'*élite politica*, ricorda Ágnes Heller, che in nome di una rivoluzione si appropriò, tra le posizioni di potere, anche dei musei.

In positivo, invece, l'atteggiamento postmoderno andava verso una assunzione ampia e profonda del concetto di libertà: «Libertà nell'arte e nella cultura postmoderne normalmente significa assenza di limiti nell'espressione di sé». Di qui la ricerca nell'altro di un

consenso «debole», affermativo proprio perché «debole», che si forma cioè sul presupposto che non vi sia e non debba esserci consenso di sorta. Questo impianto pluralistico si ripercuoteva poi anche nel campo dell'arte (e un esempio molto significativo, perché segno di reale diffusione di qualcosa di nuovo, lo abbiamo mostrato citando il passo di una canzone rock), dove assumeva il volto del «pluralismo stilistico», dai postmoderni vissuto come espressione nel linguaggio della accettata molteplicità dei modi di vivere. Anzi, spesso questo punto veniva accentuato attraverso la citazione, seria o giocosa, di forme di vita precedenti o estranee oppure proponendo in proiezione forme di vita nuove. Ma il pluralismo stilistico postmoderno aveva, secondo la Heller, un peso ancora maggiore: era il terreno su cui andava nascendo la «democratizzazione delle arti».

In questo ragionamento un punto per noi di estremo interesse è ciò che Ágnes Heller scriveva a proposito della *contingenza dell'individuo postmoderno*, un tema che ci porta fuori dalla cornice concettuale complessiva dell'*Inchiesta*, ma che merita attenzione.

Dietro la semplice e apparentemente banale affermazione secondo cui questo tipo di individuo ha la disponibilità ad essere il «fabbro del proprio destino» vi era, prima di tutto, l'esperienza vissuta del socialismo reale. Nello stesso periodo dell'*Inchiesta*, in un altro testo, la Heller descriveva questa forma di società come «una forma alternativa di modernità» rispetto a quella occidentale e la giudicava «di grande significato storico». Metteva in evidenza così i tratti determinanti del disegno ideologico che aveva delineato il destino tipo dell'*homo sovieticus*: una estremamente rapida «sostituzione di un modello funzionale di divisione sociale del lavoro ad un modello incentrato sulla stratificazione sociale», una «messa al bando delle tradizioni, motivata ideologicamente», una «rapida decomposizione di quelle stesse tradizioni nella vita quotidiana», da cui conseguiva che le «norme morali veicolate dalle tradizioni non interferissero nei modelli di comportamento funzionale» (Heller, 1994, 264).

In precedenza abbiamo descritto qui come nel socialismo reale vi fosse stato il duplice riconoscimento della funzione della *Kultur* e della *Zivilisation*. Abbiamo fatto osservare, però, che tale riconoscimento era stato «finto» e, cioè, che non si era avuto un reale accrescimento della funzionalità della prassi sociale, che al contrario si era accentuata la spaccatura tra l'una e l'altra. A tale stato delle cose si era pervenuti, appunto, per aver escluso la tradizione dalla

comunicazione sociale, attraverso «l'imposizione, su tutta la società, di una nuova visione del mondo dominante, una visione del mondo che si legittimava in termini moderni (come *scienza*), ma che svolgeva la funzione di una religione nel costituire un ethos comune (*Sittlichkeit*) in tutte le sfere, la sfera della vita quotidiana inclusa, e nel garantire (nel sostenere) questa *Sittlichkeit*, contro tutte le messe in questione e tutti i tentativi di verifica razionale della moralità, mediante il ricorso all'indottrinamento e all'uso della forza». Nel socialismo reale, dunque, si era avuta una «visione del mondo dominante», vale a dire «una nuova forma di dominio politico di carattere onnicomprensivo», e questo aveva comportato che *tutte* le sfere specifiche della vita divenissero «sottosfere di una metasfera». Di qui la chiusura del circolo ermeneutico della riflessione sui fatti della vita sociale e la sostituzione di esso con una metasfera «sempre più, per un verso, simbolica e rituale e, per l'altro apertamente pragmatica». Fatto, questo, che aveva impedito di distinguere tra «regolazione del comportamento» e «regolazione della motivazione» (Heller, 1994, 265)⁹⁵. In altre parole, qualsiasi ragionamento (etico) individuale veniva fagocitato dall'ideologia politica, che poi i suoi promotori pensavano a rendere socialmente funzionale nei termini di un peculiare pragmatismo, il praticismo rituale quotidiano, teso quasi esclusivamente a garantire la trasmutazione di quella ideologia politica in ethos collettivo forte (condiviso da tutti i membri della comunità).

Nella modernità (alternativa) del socialismo reale era stato promosso, dunque, un ideale di individuo che escludeva l'autonomia morale delle persone, vincolando tutta la loro realtà intellettuale e psicologica al «*grand récit* del materialismo storico», e sottomettendo tutta la loro vita pratica alla «dittatura sui bisogni» (Heller, Fehér, Márkus, 1983).

Di fronte a questa prospettiva per l'individuo, ridotto alla *esecuzione* del modello della *vita giusta* derivato da un ethos forte, Ágnes Heller controproponeva l'ideale della *vita buona* fondata sull'assunzione di un ethos condiviso minimo, postmodernamente «debole», e per contro su un massimo di investimento nell'*autonomia morale dell'individuo*.

Per l'individuo del socialismo reale l'assunzione di tale autonomia morale significava rinunciare alla concezione secondo cui l'universo umano è retto da verità assolute, e da leggi universali necessarie, e

accettare l'idea che l'azione umana si svolge in un mondo contingente. Solo in base a questa trasparenza della situazione esistenziale infatti l'individuo può agire come un essere morale autonomo ovvero può autonomamente elaborare un *suo* rapporto con le norme specifiche di ogni specifica sfera della vita. Può, cioè, autonomamente contribuire alla produzione di rapporti intersoggettivi, alla produzione dei «sé» che allora si riconoscono come «gli unici corpi connessi agli altri corpi attraverso il significato» (Heller, 1994, 69). Le azioni umane svolte in termini di autonomia morale sono produttrici, dunque, di significati per così dire concreti.

Approdava qui quella decostruzione critica che la Heller aveva chiamato «relativizzazione dell'est» (Heller, 1979, 38) e che era stata da lei intrapresa alla fine degli anni cinquanta con un'opera sull'etica di Aristotele (mutuandone il concetto di contingenza). L'elaborazione di una filosofia morale approdava, così, a un'idea postmoderna di individuo⁹⁶. E in essa veniva trovato uno dei momenti essenziali del *progetto di modernità (solo ora) in compimento*.

Questo stesso sforzo per produrre tale idea di individuo si autodefiniva «un'azione morale indiretta» (Heller, 1994, 298) compiuta da chi intendeva misurarsi con il proprio patrimonio di pensiero e di vita legato all'esperienza del socialismo reale (ripetiamolo: «forma alternativa di modernità»). Ma anche ai letterati ungheresi (ed est-europei in genere) toccava un destino analogo.

Anche l'agire letterario (postmoderno) si svolgeva come «un'azione morale indiretta». Questo per emanciparsi da una condizione in cui, «per rafforzare l'ethos comune e per sopprimere, al contempo, le norme e le regole specifiche di quella sfera», spiegava la Heller, «i dogmi dell'ideologia politica vennero imposti sulla forma e sul contenuto della letteratura» (Heller, 1994, 264). Ma mentre nell'ambito della filosofia morale sono i concetti (come quello di contingenza e quello di moralità situata in concrete esperienze quotidiane), sul terreno della scrittura postmoderna sono le immagini linguistico-poetiche cariche di una specifica sensibilità *post* a costituire la fonte energetica della «azione morale indiretta»: «Succede poi che, dopo tanti tradimenti, né io né lei esistiamo più, è solo la resistenza che resta. Ma è proprio questo che volevo, che resistesse, che ci fosse la resistenza» (Esterházy, 1995a, 55). «La amo perché, per quanto sia (per quanto io sia io), sono un sentimentale, vigliacco forse no, ma mi commuovo vedendo una tale enorme quantità di tempo comune; non

penso alle esperienze fatte in comune, non sono un nostalgico, non penso agli anni, come si dice, passati insieme, penso che moriremo tra un istante; non sono un sentimentale per decisione, disprezzo l'attuale nuova marcia gloriosa del cuore, questa lacrimosa-melanconica decostruzione leggera, a metà bugiarda, è la mia natura che è tale, la mia indole è ironica e sentimentale; queste due cose in me vivono simultaneamente, una accanto all'altra, sono lì e non sono inventate nell'idea che si tengano d'occhio e si indottrinino l'una con l'altra» (Esterházy, 1995a, 125).

9. UN CONVEGNO NEL 1988

Pochi mesi dopo l'*Inchiesta* di cui ci siamo occupati finora, nel febbraio del 1988, ebbe luogo in Ungheria un primo convegno con l'obiettivo di esaminare esclusivamente la *postmodernità letteraria*: ideatori della manifestazione furono alcuni studiosi dell'Istituto di ricerca letteraria dell'Accademia ungherese delle scienze, tra cui Ernő Kulcsár Szabó, insieme a docenti del Dipartimento di *Weltliteratur* dell'Università di Bayreuth in Germania (occidentale)⁹⁷.

Due punti rilevanti caratterizzarono tale convegno. In primo luogo, in esso si parlò esplicitamente di «paradigma artistico postmoderno». In secondo luogo, con tale formulazione si vollero prendere le distanze da chi intendeva porre sullo stesso piano il *fatto* artistico postmoderno e il *concetto* di modernità, ampliando il primo inappropriatamente «a sentimento o coscienza epocale» (e abbiamo appena visto come in Ungheria, analogamente a quanto avveniva nella comunità intellettuale internazionale, tale «ampliamento» era - e tuttora è - un pensiero diffuso, con motivazioni talvolta molto convincenti).

L'opinione condivisa dai partecipanti al convegno era invece che un'approccio funzionale al *fatto artistico sia moderno che postmoderno*, l'analisi cioè delle dinamiche delle strutture artistiche, rendesse possibile individuare, a dispetto di numerose analogie parziali, diversità sostanziali nel moderno e nel postmoderno, tali da permettere appunto la definizione di due veri e propri paradigmi dell'agire artistico. Inoltre, tale approccio funzionale, sostenne Ernő Kulcsár Szabó, poneva in luce l'esistenza di una *articolazione della stessa modernità* artistica in «modernità classica» (un concetto, come abbiamo visto, che veniva prontamente accettato anche da Péter

Balassa) e «avanguardia storica», articolazione fondamentale proprio per meglio comprendere tutta la complessità del nuovo fatto artistico postmoderno. Secondo questo studioso, infatti, l'interesse degli artisti postmoderni era rivolto verso ambedue queste vie della modernità, nonostante esse fossero portatrici di concezioni di individuo ben distinte e avessero idee diverse circa natura e funzione del segno artistico.

La proposta metodologica uscita dal convegno fu, dunque, di non fermarsi alla constatazione di un generico *Zeitgeist* postmoderno, ma di produrre invece una mappa delle *funzioni* assunte dalle figure e configurazioni poetiche moderne e postmoderne. In questo modo, non soltanto si sarebbe arrivati a conoscere le condizioni storiche in cui gli individui creativi avevano formulato e formulavano risposte artistiche a problemi esistenziali, ma soprattutto si sarebbe fatta chiarezza circa i comportamenti e le abitudini che l'arte postmoderna, quando pienamente recepita e fruita, induceva nel proprio fruitore.

Con il convegno del 1988 - che seguiva ad altri atti di legittimazione scientifica del concetto di postmodernità verificatisi in Ungheria intorno alla metà degli anni ottanta - gli studiosi tentarono dunque di aprire nuove vie all'analisi del fatto artistico postmoderno non solo americano e internazionale⁹⁸, ma anche centro-europeo. Questa apertura acquista un valore particolare se si tiene presente che nel 1986 la voce «postmodernismo» del *Lessico di letteratura mondiale* veniva ancora affidata a uno storico dell'arte, di nuovo Lóránd Hegyi, il quale lo intendeva appunto solo come *Zeitgeist*, come «prima fase di un mutamento di grande rilievo nel modo di vedere la realtà».

Una prima fase, cioè, che secondo lo storico dell'arte ungherese aveva prodotto una «importante correzione-reinterpretazione del modernismo» instaurando un clima di polemica e di «antagonismo». E questo, in tale prima fase, era stato «più forte dell'esattezza della formulazione dei momenti nuovi», ma era servito a imporre opere d'arte «in grado di dialogare in maniera fertile con la tradizione culturale» e di «radicarsi» nel proprio ambiente, di «riflettere sui/i fenomeni del "qui ed ora"», rimpiazzando il modello moderno di opera d'arte, che invece (con il cubismo e il futurismo, con l'orfismo, il suprematismo, il costruttivismo e il funzionalismo) aveva promosso un universalismo astratto (Hegy, 1986). Quell'universalismo astratto rispetto a cui Paolo Portoghesi, anch'egli evidentemente legato a un'idea di

Zeitgeist postmoderno, nel 1980 aveva affermato: «Il grande tema su cui l'ortodossia dello statuto funzionalista si incrina e si sgretola è il rapporto con la storia e con la memoria collettiva», sgretolamento che comporta sia la riscoperta, «accanto alla produzione individuale», di «una produzione collettiva di opere di interesse estetico» e, quindi, dell'importanza dello studio dei «processi intersoggettivi, mediati da istituzioni e forme di aggregazione sociale nuove e antiche», sia la assunzione di «una cultura del limite» che interferisce con la «civiltà delle macchine» (Portoghesi, 1980, 67, 30, 31).

In realtà la percezione del nuovo *Zeitgeist* sembra essere preliminare in ogni approccio al fatto artistico postmoderno. È indicativo fra l'altro che questo autore, esaminando la «nuova sensibilità», abbia ricordato (Portoghesi, 1980, 58-59) una celebre argomentazione di Charles Jencks (il quale, del resto, ebbe a precisare che l'«attimo del postmoderno» scoccò alle ore 15 e 12 minuti del 15 luglio 1972, quando nella città americana di St. Louis venne fatto saltare in aria, perché inadatto ad essere abitato, il blocco residenziale Pruitt-Igoe, costruito su progetto del più importante architetto moderno, Le Corbusier). Secondo Jencks, a determinare il bisogno di un nuovo orizzonte e a stimolare la nuova percezione furono il carattere intellettualistico e astratto dello spazio dell'*habitat moderno*, il suo essere svincolato dalle reali esigenze degli uomini, la monovalenza del suo linguaggio, legato unicamente al mito della riforma sociale, e espressione unicamente della misura di «un mitico uomo moderno» (Jencks, 1977).

E infatti lo stesso Kulcsár Szabó, pochi anni dopo il convegno ricordato, in un saggio del 1993 afferma che in effetti siamo di fronte a una vera e propria *epoca postmoderna*. Un'epoca che, scandita dall'«incertezza ontologica», dall'assenza di «centri», dalla mancanza di «linguaggi privilegiati», dal venir meno di «discorsi di grado superiore», rivela un profilo in netto contrasto con l'epoca del moderno e dei modernismi (Kulcsár Szabó, 1993a, 42-43). Cosicché ora è proprio l'assunzione piena dell'idea di uno *Zeitgeist* postmoderno a condurre lo studioso ad approfondire ulteriormente il rapporto tra modernità e postmodernità artistiche. È tale assunzione che lo spinge ad articolare ancora meglio la dinamica dei rapporti tra moderno e postmoderno introducendo, nella mappa contenente «modernità classica», «avanguardia storica» e «postmodernità», una nuova stagione definita «modernità post-avanguardistica». E per la stessa via egli rinviene ora un dato senz'altro innovativo per la

storiografia artistico-letteraria ungherese del novecento. Dice: «La modernità classica e l'avanguardia possono essere recepite anche come due modi di realizzazione di un unico paradigma. Con questo non si vuole affermare che esse siano due *casi* dello stesso paradigma (per capire cosa esse fossero state *nella realtà*, possono addursi numerosi dati di storia della ricezione, dati che permettono senz'altro una netta distinzione tra loro). Si vuole affermare soltanto l'esistenza di un punto di vista da cui esse *appaiono* due casi dello stesso paradigma» (Kulcsár Szabó, 1993a, 58-59). Ciò significa promuovere un orizzonte storiografico - che Kulcsár Szabó definisce «integrativo» - da cui la trasformazione della *Weltanschauung* artistica nel novecento emerge sotto un profilo nuovo: il mutamento paradigmatico, ovvero il salto epistemologico, sarebbe da tracciare *non* lungo il passaggio (pur pieno di rotture e forti polemiche) tra modernità classica, affermata a cavallo dei due secoli, e avanguardia degli anni dieci, ma lungo la linea di separazione che divide ambedue dalla «modernità post-avanguardistica» (o «seconda», o «tarda» modernità) che andrebbe individuata negli anni venti e trenta (Kulcsár Szabó, 1993a, 45)⁹⁹.

Di essa furono esponenti, tra l'altro, Dezső Kosztolányi e Attila József, oggi punti di riferimento per gli scrittori postmoderni ungheresi sia in modo implicito che esplicito ma, in ogni caso, tra i più presenti nei loro giochi poetico-linguistici. Ciò in quanto sia József che Kosztolányi sperimentarono fino in fondo la principale tensione estetica della loro epoca letteraria (per l'appunto la seconda modernità degli anni venti e, soprattutto, trenta). La tensione cioè tra due obiettivi estetici. Il primo era quello di dare un'opera d'arte organica e coesa, in quanto (ri)produttrice di valori classici e quindi veicolo di una soggettività poetica forte (l'individuo, il popolo, la nazione, la mentalità cattolica o protestante, la classe operaia iscritta in un'utopia sociale, ecc), la quale, grazie a una sua *Bildung* epicamente narrata o poeticamente rappresentata, costituiva il momento egemone e centrale dell'opera e ne esprimeva così la sostanzialità. Il secondo obiettivo invece mirava a un'opera d'arte la cui coesione nascesse dall'assunzione artistica del nuovo orizzonte culturale, quello emerso nel primo dopoguerra (con il crollo della Monarchia austro-ungarica e il fallimento pratico dei successivi tentativi di ri-costruire un'identità nazionale, culturale e, dentro questa, appunto individuale), dove la preminenza dell'individualità risultava messa in

discussione. Di qui anche l'inclinazione di questa nuova, seconda, modernità a riconoscere la determinatezza storica delle forme artistiche. Ed è proprio questo un aspetto che la separa dalle due precedenti modernità (le quali, benché percorressero vie diverse, concordavano però nel rifiuto della tradizione) e che invece la avvicina alla postmodernità, rendendola, per certi versi, sua anticipazione.

Nel 1935, su un quotidiano di Budapest, Kosztolányi salutò il primo giorno dell'anno con una «implorazione del poeta» dal titolo «Scarbocchio»: «Mi sia permesso di ammirare il modo in cui uomini e cose appaiono all'esterno, il modo in cui involucro, epidermide e superficie splendono profondamente. Guai a chi rinchiuso nella melodia delle forme non si sente felice e contento, quando Mozart e Bach ci si erano trovati tanto bene! Guai a chi è preso dalla nostalgia di uscire fuori di lì! Guai, perché fuori di lì ci sono soltanto le teorie, i pensieri sterili, la ragione e si finisce nel nulla» (Kosztolányi, 1990a). Nello stesso anno Attila József scriveva in una lettera al critico Gábor Halász: «Io anche il proletariato lo vedo come forma. Lo vedo come forma sia nella poesia che nella vita sociale, ed è in questo senso che utilizzo i suoi motivi. Ad esempio, l'aridità è una sensazione che si ripete in me con insistenza: cosicché, rispetto alla mia intenzione, al mio desiderio di demolire "viene a proposito" il paesaggio dei campi abbandonati. Tuttavia, di fronte a quel paesaggio - il cui stato di aridità riceve un senso, nell'epoca in cui viviamo, grazie al concetto di capitalismo - io, poeta, m'interesso soltanto a come la mia personale sensazione di aridità possa ricevere forme. È per questo che purtroppo neppure tra gli uomini della sinistra trovo una collocazione per me in quanto poeta: loro, e in parte anche Lei, considerano contenuto quel che io metto sulla carta come forma, in assenza di animi affini, con consapevolezza sempre più angosciata» (József, 1976, 318). Nel 1989, passati più di cinquant'anni di storia letteraria, nella riflessione d'un poeta postmoderno, Endre Kukorelly, la forma è un problema ancora più sentito, in evidente contatto appunto con la seconda modernità: «Ogni opera è la propria forma... ha validità unica. Il testo artistico è organizzato, non è libero. L'autore è libero nel proprio atto creativo, nell'organizzazione dell'opera. È per questo che non c'è una forma *a sé*, è per questo che il contenuto è la stessa *organizzazione libera*. Delimita qualcosa in

un intero. È mondo ed è possesso. Una struttura "vera" si sforza di non farsi vedere. Se è *costruita*, se è *ingegnosa*... non è "vera". Un organismo, invece: costituisce difficoltà ed è con essa che inizia tutto... Una realtà inattesa... Una struttura singolare: in essa c'è *esattamente* ciò che è essenziale... La scrittura: in qualche maniera viene a strutturarsi giacché io la organizzo... è soggettiva. Lo stesso scrittore è il soggetto. È lì esposto. La frase che scrive, e come la scrive, significa la sua vita, significa tutto. *Per questo* l'oggetto della rappresentazione è la frase. Occorre dirlo in modo così estremo» (Kukorelly, 1991a, 81, 85).

È intuibile dunque, anche se in termini ancora approssimativi e parziali, evidentemente, quale sia il legame tra modernità e postmodernità, tra modernismo e postmodernismo nell'Ungheria del novecento. Sul piano storico-politico, alla fine degli anni ottanta era ormai opinione diffusa che «l'Europa orientale ha compreso che la modernità di tipo europeo-occidentale non ha alternative», che «non vi può essere un'altra forma per l'organizzazione sociale di base», che «l'altro modello di modernizzazione è fallito». E questa comprensione viene giudicata come uno dei principali «sintomi postmoderni», giacché implica una «presa d'atto della cornice organizzativa» reale della vita sociale, vale a dire la *presa d'atto di un limite*, di un limite che, del resto, coincide con la modernità appunto occidentale. «Sintomo» e «epoca» coincideranno però del tutto «nel momento in cui la modernità si dispiegherà nella sua pienezza... e potrà essere riconosciuta come tale» (AA.VV., 1991b, 544-545). Sul piano artistico, anzi letterario - il postmoderno «è giunto in Ungheria attraverso la letteratura» (534) - abbiamo un percorso spirituale che, come emerge dalle riflessioni di Kosztolányi, József e Kukorelly appena citate, mette in collegamento il concetto di significato poetico prodotto dalla modernità classica (inteso come Parola magica e assoluta) con il concetto di significato poetico-linguistico creato dalla postmodernità. Si tratta, in quest'ultimo caso, di un concetto raggiunto al termine di un processo elaborativo iniziato nella modernità degli anni venti e trenta e che propone come significato poetico non un testo, ma un inter-testo, che si dà nell'interazione tra testo e lettore, giacché la soggettività poetica è per principio «senza qualità», senza caratteri qualitativi. Il testo è di fatto un insieme di comportamenti, di frammenti, il terreno di un gioco (poetico-)linguistico regolato dal preventivo consenso sulla *impossibilità di possedere il significato*

poetico, sull'unica *possibilità di darne/prenderne ascolto in frasi*, in «situazioni sintattiche indefinite» (cioè in conversazioni-discorsi, la cui prospettiva multipla non è più riducibile a narrazioni monoprospettiche), e infine dal consenso sul bisogno comune di sostituire l'illusione di oggettività delle narrazioni-monologhi con un atteggiamento dove, in definitiva, ogni rinnovamento del processo letterario è da immaginare e da sperimentare come iscrizione dell'*opera nuova nella tradizione*, cioè, in un universo gravido di scritture precedenti (Kulcsár Szabó, 1992a, 250-251, 255).

Seguendo il sentiero aperto dal dubbio di Péter Esterházy sulla definibilità del moderno e del postmoderno ungheresi, abbiamo osservato le perplessità di vari intellettuali provenienti da diverse aree scientifiche e abbiamo attinto a taluni sforzi teorici per costruire un paradigma letterario postmoderno ungherese; così facendo abbiamo percorso uno dei sentieri culturali possibili nell'Ungheria degli anni ottanta. A questo punto, ci sembra però di aver raggiunto un risultato inatteso: la persistenza del dubbio lo fa divenire un solido mezzo, il mezzo, per così dire, della normale amministrazione della ragione. All'«arroganza» della ragione è così subentrata una postmoderna ragione «debole», scettica e agnostica che, però *priva di un concomitante suono tragico* (AA.VV., 1991b, 537), sembra tendersi verso l'ineffabile.

Questo risultato, che scaturisce dall'interferenza tra arte e ragione, dalla loro reciproca contaminazione, testimonia una delle più interessanti possibilità insite nel fenomeno postmoderno ungherese: il ripristino dell'identità del fatto artistico *moderno* ungherese. Il recupero, cioè, della sua complessità, costituita da almeno quattro modelli di modernità. I primi tre (modernità classica, avanguardia storica, modernità post-avanguardistica) rimossi o perduti a causa del fallimento dell'ultima, tarda modernità artistica, il realismo socialista (una modernità prodotta dalla contaminazione «forte» tra una ragione «arrogante» e un'arte che aveva sospeso la ricerca dell'ineffabile). Suona allora invitante la notazione di una studiosa polacca: «L'avvento del postmodernismo ungherese, precoce perfino a confronto con l'Europa [occidentale], così come la sua natura polimorfa e la sua costante grinta sono uno stimolo a prendere in esame o, meglio, a ritrovare il modernismo ungherese» (Jastrzebska, 1994, 36).

Un modernismo che nel 1988, sulle pagine del già ricordato *Lessico*

di *letteratura mondiale*, è stato descritto, da uno dei teorici dell'*establishment* letterario, in maniera estremamente riduttiva, senza nessun collegamento con lo *Zeitgeist* moderno, né articolazioni interne. Da questa importante fonte enciclopedica il modernismo risulterebbe dunque limitato alla modernità classica (schematicamente intesa come naturalismo e simbolismo), all'avanguardia storica e, infine, alle «tendenze artistiche non-realistiche», come esige la politica culturale del Quarantennio (Szerdahelyi, 1982). Manca ogni riflessione sulla modernità degli anni venti e trenta, così come su quella imposta dalla politica culturale del socialismo reale, sul realismo socialista.

Se per l'ideologia ufficiale il realismo socialista doveva essere rappresentazione artistica del progetto di società moderna elaborato nell'ambito del socialismo (reale) sovietico, nella sua effettiva fenomenologia (che mostra l'esistenza di un vero e proprio *corpus* ideologico-linguistico della *Bildung* socialista), esso appare invece a volte una condizione epocale, a volte semplicemente veicolo e terreno di una (molto discussa) modernizzazione dell'arte e della letteratura, ovvero modernismo progettato ed eseguito ad opera e sotto la sorveglianza della politica culturale del Partito-Stato¹⁰⁰.

10. ENGAGEMENT NELLA LETTERATURA

*luridume polvere sozzura degrado muri segregazione
è quando gli alberi ancora sono ombre di se stessi
esemplari del concetto universale
come esistono le case e la parola casa
(Szilárd Borbély, All'alba gli, 1994¹⁰¹)*

In fin dei conti, con quello che oggi ho da dire potrei voltare le spalle a tutto ciò che ho detto finora e ricominciare con qualcosa del tutto nuovo... in seguito questo nuovo potrei di nuovo lasciarlo cadere e privilegiare un altro dettaglio e, allora, con tutti questi gesti finirei per dimostrare che essi non erano l'inizio di qualcosa ma salti, interruzioni, postulazioni e altre forme di istantaneità priva di conseguenze.

(Peter Sloterdijk, 1988¹⁰²)

Noi non pensiamo ancora in modo abbastanza decisivo l'essenza dell'agire... ciò che prima di tutto «è», è l'essere... Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestività dell'essere; essi, infatti, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodisco-

no... Pensare è l'engagement par l'Être pour l'Être.

La liberazione del linguaggio dalla grammatica per una strutturazione più originaria della sua essenza tocca al pensare e al poetare. Il pensiero non è solo l'engagement dans l'action per e mediante l'ente, nel senso del reale della situazione presente. Il pensiero è l'engagement per e attraverso la verità dell'essere, la cui storia non è mai passata, ma sta sempre per venire. La storia dell'essere sostiene e determina ogni condition et situation humaine... imparare a esperire nella sua pienezza, e cioè nello stesso tempo a portare a compimento la suddetta essenza del pensiero, dobbiamo liberarci dall'interpretazione tecnica del pensiero. (Martin Heidegger, 1946¹⁰³)

Le prime e solide realizzazioni in termini di *artificio retorico postmoderno* risalgono agli anni settanta e consistono in interventi ironici che hanno come loro bersaglio il *realismo socialista*. Tale ironia ha la funzione di privare del proprio senso lo *schematismo* (il momento strutturale essenziale di ogni opera del realismo socialista davvero realizzata), prima di tutto usando la tecnica poetica dello *schematismo* stesso: «Ci siamo trovati di fronte quella letteratura falsa che consegnava alla sfera dell'arte la quotidianità, l'eroismo della gente semplice... attraverso una rappresentazione schematica, da luogo comune... Io metto a confronto *arte falsa e realtà*... e dimostro che quella gente parla per luoghi comuni e vive secondo *luoghi comuni*. Ne viene fuori una sorta di panottico. Io non faccio altro che guardare l'assurdità di questo panottico e vi ragiono sopra: sul fatto che "la" classe operaia, "il" popolo e cose simili non esistono, che al loro posto vi sono solo persone miserabili e sventurate» (Schwajda, 1990, 125). Simili scelte, compiute a partire dagli anni settanta in maniera sempre più diffusa, testimoniavano l'affinità del pensiero artistico-letterario ungherese con l'idea heideggeriana, appena citata, secondo cui «il pensiero è l'engagement per e attraverso la verità dell'essere». Parlando di «arte falsa», lo scrittore in realtà tematizzava un impegno diverso dall'impegno dello «scrittore socialista». Egli così si contrapponeva all'impegno fondato su una tecnica di scrittura intesa come realizzazione di un pensiero artistico al servizio di un fare politica (nel e per il socialismo reale), tecnica imposta alla cultura letteraria ungherese dal partito comunista proprio a partire dal 1946, anno in cui Heidegger formulava il pensiero di liberarsi «dall'interpretazione tecnica del pensiero».

Anche l'opera narrativa considerata il primo testo postmoderno ungherese - *Romanzo della produzione* di Péter Esterházy pubblicata

nel 1979 (Esterházy, 1979; 1989) - è un romanzo canzonatura, è la presa in giro poetica del genere letterario preferito dalla politica culturale stalinista. Rifiutato da tutte le opposizioni letterarie tradizionali (neoavanguardia inclusa ovviamente), il genere letterario per eccellenza «stalinista» viene invece assunto fino in fondo dallo scrittore postmodernamente, pienamente, consapevole della propria modernità: una modernità, questa, intesa (di nuovo postmodernamente) come *interazione* delle forme e dei linguaggi prodotti nei vari momenti del moderno (compreso il realismo socialista, produttore di «arte falsa») e, in concomitanza con ciò, come presupposto poetico-linguistico di una postmoderna rielaborazione dell'idea di letteratura nazionale.

Il citato Kulcsár Szabó, nella sua *Storia della letteratura ungherese 1945-1991*, osserva che l'atteggiamento poetico-linguistico degli scrittori postmoderni ungheresi non è del tutto identico a quello dei loro colleghi dell'Europa occidentale. È «a doppia faccia»: benché vi emerga un nuovo gioco d'insieme, una interazione fra forme e linguaggi nuova rispetto al paradigma della modernità letteraria, benché, quindi, si possa stabilire l'esistenza di un paradigma letterario nuovo (postmoderno). Questa nuova interazione produce anche registri narrativi i quali - al contrario di quelli occidentali che sono *innovativi*, perché generati dall'elaborazione poetico-linguistica di «problemi epocali connessi con l'interpretazione dell'essere considerato nella sua interezza» - sono *conservatori*, giacché conservano semplicemente, senza rivisitare, tratti della «tradizione» che invece (come ad esempio «le prospettive nazionali-popolari degli anni venti e trenta») richiederebbero appunto una radicale rivisitazione postmoderna. Quel che Kulcsár Szabó qui vuol dire è, dunque, che la *ricerca della verità letteraria* nel postmoderno artistico ungherese continua a soffermarsi nei territori della (seconda o post-avanguardistica) modernità. Che insomma il paradigma della postmodernità letteraria ungherese (per riprendere ancora Mario Perniola, 1993, 4) invece di attuarsi come un «transito... tra due punti che restano entrambi presenti e disponibili», tra memoria del moderno e creatività postmoderna che la «elabora», rischia di far risorgere un *grand récit*, quello della letteratura ineluttabilmente e esclusivamente vincolata a un «linguaggio nazionale». Ciò significa che nel paradigma ungherese del postmoderno letterario non sarebbe ancora compiuto il (postmoderno) superamento definitivo della (moderna) «tradizione di

affermare l'identità di «verità» individuale e «verità» collettiva». Occorrerà allora studiare le varie modalità di ricerca della verità letteraria create dagli scrittori postmoderni ungheresi e individuare in esse quali siano i percorsi non condizionati dall'idea di un «linguaggio nazionale della letteratura». Occorrerà, cioè, scoprire come nelle opere narrative al rispetto delle regole del (moderno) *grand récit poetico-linguistico nazionale*, che veicolava «verità da cronaca», venga a sostituirsi l'intenzione di stare in uno «spazio grammaticale», inteso come l'insieme infinito di multiformi *piccoli récit poetico-linguistici individuali*, ossia venga a sostituirsi la *percezione del mondo come realtà linguistica e realtà discorsiva* (Kulcsár Szabó, 1993c, 147-151). Occorrerà vedere, in definitiva, quanto la letteratura postmoderna ungherese si esperisca, heideggerianamente, come *engagement par l'Être pour l'Être*.

Il romanzo di Esterházy, *Romanzo della produzione*, oltre a mettere in scena il caos della produzione socialista - caos che regna travolgente perfino nel settore più caro al governo all'inizio degli anni settanta, quello dell'informatica - fa vedere (con la struttura stessa del libro, dove un terzo del testo racconta la storia dell'azienda informatica di cui si tratta, mentre due terzi sono occupati dalle note dell'autore) il caotico processo della creazione e della produzione del romanzo medesimo. Si arriva a coglierne il senso non legandosi al tempo della lettura lineare, ma giocando fra gli infiniti sentieri testuali che compongono un «campo percorso da continue tensioni». Le quali, tuttavia, non sono caotiche, ma vengono controllate dallo scrittore (che afferma [1979, 135]: «abbiamo a cuore il destino di chi passeggia» lungo il campo poetico). Si tratta, potremmo dire, se ci si passa il gioco di parole, di un vero e proprio *libro a sensazione*, che permette di sentire in maniera addirittura tattile la consistenza sia della società burocratica, sia della società civile burocratizzata e sia infine della società letteraria eterodiretta in un'Ungheria che si presenta come un universo per ogni rispetto in (auto)demolizione. Questo romanzo segnalava, dunque, con chiarezza l'esistenza di una nuova cultura letteraria in Ungheria che aveva come sua caratteristica di fondo l'*apertura a tutti i procedimenti poetico-linguistici*. Accade così che la canzonatura coincida con un primo «rispecchiamento» davvero voluto, non commissionato, un «rispecchiamento» che il letterato ungherese postmoderno compie di se stesso, della *propria esistenza di letterato (appena trascorsa)*. Si tratta di un procedimento

che conduce a cose poetico-linguistiche autoreferenziali secondo le leggi di quella «alta arte postmodernista» cui appartiene, tra l'altro, il celebre film *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders - film con cui dialoga un racconto di Esterházy, *La patria sta in alto* (1988g e 1988h) - e che così può essere descritta: «Ci si trova davanti non un testo unificato, ancor meno la presenza di una personalità e una sensibilità distinte, ma un terreno discontinuo di discorsi eterogenei pronunciati da lingue anonime e non localizzabili, un caos diverso da quello dei testi classici dell'alto modernismo proprio nella misura in cui non è limitato o recuperato all'interno di un quadro mitico sovrastante» (Pfeil, 1988). Semmai, vi è un vuoto di mito, e la percezione della sua assenza nel sentimento di una *Unheimlichkeit*, di una non-familiarità del luogo, così come anche nella nostalgia e ricerca di una *familiarità diversa, altra*: fatta di (nuova) sensibilità, poetica e anche, diffusamente, sociale.

Colui che ha visto le cose di oggi, ha visto tutto quello che nella perenne durata dei tempi già avvenne e tutto quello che sarà nell'infinito futuro. In tutte le cose unico è il genere ed eguale la specie.

(Marco Aurelio, 170-180 d.C. - Danilo Kiš, 1935¹⁰⁴)

Se una notte profonda di fine estate l'energia d'un colpo di fulmine mi facesse capitare nella Budapest dei primi anni del novecento, credo che, dopo qualche attimo di incertezza, mi avvierei subito nella direzione giusta... Dimenticherei mia madre, mio padre, quasi tutti. Il dolore, che ogni tanto proverei, all'inizio fungerebbe da fonte d'ispirazione... Come fossi di ritorno - magari da un movimentato viaggio in occidente - racconterei a lungo, a tutti, delle mie esperienze, poi lotterei con tutte le mie forze perché una cosa simile possa accadere a tutti, democraticamente. Non importa perché lotto, e quando: tutto esiste comunque in contemporanea.
(László Hekerle, *Se una notte profonda di fine estate...*, 1984¹⁰⁵)

Oggigiorno non esiste (non c'è) nulla che scandalizzi - lo stesso stupore, semmai, nasce da un atto di disattenzione o di stanchezza, di cortesia o, forse, d'amore - non esiste un altro mondo, un'altra sponda da dove guardare a questo mondo, questa sponda da dove poter costruire speranze, poter dare nome alla resistenza, all'opposizione, alla sfrontatezza, non esiste, è impossibile.
(Péter Esterházy, *Una donna*, 1995¹⁰⁶)

Nella letteratura ungherese la modernità non ha una tradizione continua e, probabilmente proprio per questo motivo, è da chiedersi se esista nel nostro novecento un vero «grande romanzo».

Gli scrittori ungheresi dell'ultimo terzo del novecento, dunque, non dispongono del sostegno di una tradizione di modernità coerente e ininterrotta. Da noi gli autori di opere d'arte contemporanei, in un certo senso, devono anzitutto creare quella cultura a cui, in alcuni paesi dell'Europa occidentale, l'artista postmoderno

si contrappone. Esterházy è chiamato a compiere anche quel lavoro che, nella prima parte del secolo, Joyce e Musil ultimarono nei confronti della lingua inglese e di quella tedesca. D'altra parte, anche il populismo ungherese, il movimento artistico-letterario sorto alla fine degli anni venti e incentrato sulla visione dell'esistenza popolare, ci può dare qualche importante lezione, in quanto solleva la domanda se la nostra letteratura sia interpretabile in termini di evoluzione lineare progrediente in un'unica direzione, se dunque sia possibile determinare il valore delle opere d'arte ungheresi nel segno di una modernità intesa come telos, quindi come valore, se non occorra esaminare con maggior rigore il rapporto fra conservatorismo artistico e modernità.
(Szegedy-Maszák, «Conservatorismo, modernità, movimento populista», 1993¹⁰⁷)

Nell'introduzione abbiamo detto in anticipo come per lo scrittore postmoderno ungherese l'autoanalisi della soggettività creativa sia il tema narrativo principale. Abbiamo poi citato da una recente prosa poetica di Esterházy un importante esempio del modo in cui il narratore cambia le modalità della propria presenza nello spazio poetico testuale, del modo in cui cioè egli pone al posto della propria soggettività i principi organizzativi del testo: il postmoderno è «un cagnolino che abbaia alle calcagna di Faust. Alza la zampa, e decostruisce... In ungherese spesso nemmeno esiste ciò che sarebbe da scomporre. Scomporre e comporre al medesimo tempo: ecco l'infinità del romanzo ungherese d'oggi» (Esterházy, 1996a).

In questo tipo di testo che riflette su se stesso, un *testo che si scrive e mostra come si scrive*, dunque, vita e romanzo fondati sul valore della *Bildung* si vanno decostruendo sotto il vigile (auto)sguardo della coscienza poetica. Alla quale, perciò, non sfuggono i corollari estetico-linguistici e poetici di tale decostruzione. Teoria e prassi allora convergono su un punto: con la percezione postmoderna del mondo come realtà linguistica e realtà discorsiva, «dietro l'opera d'arte non sta l'io di chi l'ha creata, ma la parola che esisteva già in precedenza e che ora diviene premessa genetica di nuove parole» (Kulcsár Szabó, 1993c, 132).

L'autoanalisi del fatto letterario, nella ancora attuale prima fase della postmodernità letteraria ungherese¹⁰⁸, deve evidentemente esercitarsi - come cercheremo di mostrare - su vari argomenti: in primo luogo, la coscienza e l'immaginario della soggettività poetica, intensamente abitati da modelli di modernità letteraria, tra cui soprattutto il modello prodotto, imposto e governato dalla politica culturale del socialismo reale; in secondo luogo, gli eventi poetico-linguistici generati dall'elaborazione soprattutto dell'ultimo modello

di modernità letteraria, il realismo socialista; infine i condizionamenti esterni dell'autoanalisi medesima.

11. LA LOGICA CULTURALE DEL TARDO SOCIALISMO

Una prima domanda da porre è dunque: come è andata mutando - per parafrasare un titolo di Fredric Jameson (1989) - *la logica culturale del tardo socialismo*, una logica culturale che alla fine degli anni settanta era palesemente gravida di fatti letterari postmoderni? E ancora: come ha operato, all'interno, nell'immanenza del testo letterario, tale peculiare logica culturale? E come ha inciso sul funzionamento, sul modo d'essere sociale del testo?

Va forse ancora una volta ricordato: tale logica era prodotta dal potere politico e si fondava su un progetto, attribuire al comportamento sociale dei letterati così come alla loro creatività poetico-linguistica la funzione di un artificio politico in grado di garantire la stabilità del regime.

Sono due gli aspetti che della logica culturale del tardo socialismo ci preme mettere in rilievo: da un lato, il rapporto tra *escatologia socialista e mediazione sociale*; dall'altro lato, il nesso tra questi due momenti e l'*impegno comunicativo* che il potere chiedeva ai letterati (*tecnici della comunicazione di massa*).

La questione della mediazione (comunicazione) sociale è collegata con un altro importante nesso, il rapporto tra *escatologia socialista russo-sovietica* e *tradizione culturale ungherese «locale»*. Per comprendere l'insieme di tali nessi, ci sembra opportuno ricordare quanto osservò nel 1977 Erich Köhler mentre tentava di chiarire il rapporto tra *sistema dei generi letterari e sistema della società*: «Nel *feed-back* negativo il sistema, interessato soltanto alla stabilizzazione, rifiuta ogni fattore di disturbo, nel *feed-back* positivo invece il sistema, anziché rinchiudersi su se stesso, cerca di integrare gli elementi di disturbo: in quest'ultimo caso il sistema va incontro ad una lenta distruzione oppure si destruttura e si organizza in una nuova struttura. Quando prevale il *feed-back* positivo, il sistema si comporta in modo progressivo, quando prevale quello negativo... esso, invece di agire nel senso dell'emancipazione, è socialmente affermativo e stabilizzante, conservatore» (Köhler, 1982, 19).

*Non vivere è più facile. Il morso del serpente
lo teme chi ha le vene calde.
Non c'è istante per noi vergine di trapasso,
la morte è il lacciocollo dei viventi.*

*Ti sfiora, da un mondo immutabile,
la maglia di presagi vagabondi:
che metro usare, la realtà? la favola?
Leghi un covone col raggio del sole?*

*Non vivere è più facile. Teme la liberazione
chi ammazza mangia e si piega nel tormento,
e come un mulino, con zelo, spala l'aria.*

*Nella piscina corpi allegri guizzano.
Scintilleranno, fra cento anni, nell'oceano.
Morire non è facile. Più facile è non vivere."
(Sándor Weöres, *Non vivere è più facile*, 1950¹⁰⁹)*

*Sulla spiaggia c'è dell'acqua generalmente.
Se c'è il mare, si tratta della spiaggia vera
in piscina non riesco entrare nella vasca
o qualcun altro non ci entra a causa mia.
Un bagnante produce molti bagnanti
l'olio solare ci circonda
e c'è sempre qualche megafono
che tra l'altro non ci lascia in pace.
Su alcune spiagge è possibile mangiare-bere
ma mettersi in fila è sempre possibile
e là dove invece si può giocare a pallone
come premio si riceve una bottiglia di birra.
Sulla spiaggia sono bellissime le donne bellissime
se si spogliano, qualche volta si vede tutto
anche se per lo più girano con un'espressione
da togliere a chiunque la buona intenzione.
In fondo la vita non è così infernale
te ne stai seduto in spiaggia, guardi l'acqua
fai questo e quello, tutto ciò che ti riesce
la spiaggia in questi casi sorprendentemente
somiglia a ciò che non è una spiaggia.
(Endre Kukorelly, *Spiaggia*, 1982¹¹⁰)*

*Non possiamo realmente sapere che siamo «prigionieri della» o «condannati alla»
metafisica, in quanto a rigore, non siamo né dentro né fuori.
(Jacques Derrida¹¹¹)*

Al momento di investigare sulla natura del sistema comunicativo (ordinario e letterario) del socialismo reale ungherese e sulla

connessa questione della sua tolleranza nei confronti del nuovo e del diverso, noi ci troviamo in realtà a studiare le circostanze in cui nasce un *pensiero letterario postmoderno est-europeo* e siamo quindi su uno dei sentieri postmoderni della cultura mondiale. Il sentiero cioè lungo il quale si svolge il *polemos del moderno/postmoderno*, come abbiamo già visto presentando l'*Inchiesta sul postmoderno* condotta nel 1987 dalla rivista *Medvetânc*.

Come osserva il filosofo americano Bernstein, in un capitolo intitolato «Un'allegoria del moderno/postmoderno: Habermas e Derrida» (Bernstein, 1994, 173-199), tale *polemos* nella sua esplosione discorsiva coinvolge virtualmente ogni area della vita culturale. La polemica verte, prima di tutto, sulla funzione assegnata, in ogni forma dell'agire umano, al *metodo* (che costituisce il momento fondante del razionalismo occidentale), in secondo luogo verte sul nesso esistente fra il metodo stesso (l'ambito dell'*universale*) e i reali accadimenti esistenziali (l'ambito del singolare, dell'*alterità*).

Si tratta di una discussione che in modo estremamente efficace viene descritta da Bernstein come «allegoria» della *Stimmung*, dello *stato d'animo della nostra epoca*. E per chiarire le cose Bernstein mette, per così dire, in disposizione allegorica il filosofo tedesco Jürgen Habermas e il filosofo francese Jacques Derrida, due protagonisti nel dibattito moderno/postmoderno («che sembra aver soppiantato la venerabile disputa degli "antichi" e dei "moderni"», anch'essa divenuta con l'Illuminismo una allegoria, l'allegoria del rapporto conflittuale tra il classico, che però si tramuta in canone e dogma, e il nuovo che veicola il progresso artistico e culturale).

Come si può evitare che l'eterogeneità e l'asimmetria dell'*altro* vengano represses in nome di una logica dell'identità (promossa per esempio da Adorno) e sotto la spinta di una (magari postmoderna) tentazione di ammucciare insieme tutte le differenze sotto la voce generale *altro*? È il problema fondamentale di Derrida, «il pensatore "postmoderno" per eccellenza». Egli non è «mai contento del termine di "modernità"», perché ciò «che ci colpisce come particolarmente nuovo ha di fatto una connessione essenziale con qualcosa di estremamente antico che è stato arcidissimulato», per cui, in realtà, «non importa quanto nuovo o privo di precedenti possa apparire un significato moderno, non è mai esclusivamente *modernista* ma è anche e allo stesso tempo un fenomeno di *ripetizione*» (Derrida, 1984, 112-113 e Bernstein, 1994, 320).

Invece, come evitare il «cattivo» *storicismo* e come fondare una tolleranza universale dove la differenza possa fiorire, come insomma trovare un nuovo concetto di razionalità, quello di *razionalità comunicativa*? Come superare «una comunicazione sistematicamente distorta», tenuta «in piedi solo in apparenza, cioè in modo controfattuale»? (Mediata dalla *menzogna* «talmente totale e intensiva da essere quasi bella» direbbe l'ungherese Péter Esterházy - 1991h, 42.) Questa è a sua volta la domanda di Habermas (1979, 33), il filosofo «moderno per eccellenza».

Per l'americano Bernstein - osservatore e partecipe attivo di uno dei passaggi strutturali del pensiero europeo, cioè la tradizionale capacità e volontà di *mediare*, di rendere familiari e praticabili elementi metafisici tra loro anche estremamente distanti - le due visioni si costituiscono in «un instabile e teso *et et*» piuttosto che in «un determinato e fisso *aut aut*». È, insomma, la rinuncia all'integrazione *forte*, «alla riduzione a un comun denominatore, a un nucleo essenziale, o a un principio generativo primario», ovvero l'opzione per un'integrazione *debole* delle due visioni che rappresenta con esattezza la verità del *polemos* di «moderno/postmoderno».

E il problema dell'*altro* rappresenta il terreno su cui si pone e si compie tale integrazione *debole*: si tratta infatti di un problema fondamentale in ambedue le visioni. Per Habermas si ha il bisogno formulato di una comunicazione dialogica dove il *diritto dell'altro* (a consentire o dissentire liberamente con pretese di validità esplicitamente proferite) prevalga come norma universale vincolante. Per Derrida occorre, correlativamente, concentrare l'attenzione sui *modi in cui l'altro elude la comprensione* e fornisce un luogo (o meglio un non-luogo, un *non-lieu*) da cui mettere in questione quanto sta tentando di assimilarlo e dominarlo come *altro*. Habermas enfatizza la reciprocità, la simmetria e il mutuo riconoscimento. Derrida invece la non-reciprocità, l'asimmetria, la manchevolezza che sta nel mutuo riconoscimento. Le due visioni, i due universi testuali, dunque divergono. Le loro differenze non sono conciliabili, il «loro essere altro l'uno all'altro» diviene, anzi, la conferma del «radicale scetticismo sulla possibilità di una riconciliazione, di un'*Aufhebung* senza iati, crepe, fratture». Eppure il coraggio teorico della mediazione-integrazione debole tra questi due universi testuali, il coraggio di assumerli *insieme*, può comportare per la teoria la conquista di «un campo di forza» nuovo, in grado di costituire, nella forma appunto di

«un instabile e teso *et et*», «la struttura dinamica, trasmutazionale di un fenomeno complesso» com'è il «*polemos* del "moderno/postmoderno"». In altre parole, può rendere *visibili* le «ingarbugliate tendenze intrecciate» della «*Stimmung* "moderna/postmoderna"» e quindi disvelarne la «verità».

Nella cultura dell'Europa occidentale dunque regna in maniera pressoché continua *la tradizione e la prassi della mediazione-integrazione debole*. Tale tradizione e tale prassi non si trovano invece nella cultura russa. Nella cultura che sta appunto all'origine dell'*escatologia socialista configuratasi come socialismo reale* e che nel regime stalinista ungherese è stata all'origine anche della prassi politica quotidiana. Ora, come abbiamo già accennato, questa prassi si nutre di una comunicazione sociale compatta, ben pianificata, adattata a veicolare un *unico Testo*, l'ideologia politica. Tale forma di comunicazione per così dire dogmatica si fondava su una caratteristica metodologia (cui in Ungheria hanno dato contributi in molti, dal filosofo György Lukács, al politico József Révai, ai critici e letterati István Király, Péter Nagy, József Mezei, István Szerdahelyi, ecc.): l'analisi, la rappresentazione scientifica e l'immagine artistica - ma anche ordinaria - del *reale effettuale* venivano *sostituite*, in maniera pressoché totale, con l'analisi, la rappresentazione e l'immagine del «messianico», del *reale escatologico*.

La non-cultura potrà apparire come non-partecipazione ad una determinata religione, oppure ancora ad una certa gnoseologia, ad un certo tipo di vita e di comportamento, e così via. Ma la cultura non potrà mai prescindere da tale contraddizione e pertanto essa si presenterà come termine rilevante di una opposizione fondamentale.

(Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij¹¹²)

Sostituzione al posto di mediazione: questa è stata la prassi (della comunicazione sociale) ideologica nel Quarantennio ungherese, una prassi che è, però, anche uno dei tratti tradizionali della cultura russa, come hanno messo in evidenza studiosi di semiotica appartenenti a quella stessa matrice culturale. Questi studiosi hanno riscontrato che si tratta di una cultura caratterizzata dalla non-mediazione fra i poli opposti di ordine e caos, di tragico e comico (Avalle, 1982, 57)¹¹³. Il fatto che sia stato proprio il pensiero sovietico più moderno, quello semiotico, ad ampliare a canone universale il concetto di «opposizione binaria» ha un risvolto in termini che possiamo definire di *antro-*

pologia culturale allargata alla scienza (intesa, quest'ultima, appunto come forma di cultura). Ci sembra infatti che la stessa scoperta scientifica di una storia culturale *russa* possa essere vista anche come eco delle circostanze esistenziali concrete in cui versava la società *sovietica* (circostanze che a loro volta non si distinguevano sostanzialmente da quelle storicamente più radicate e ormai divenute costitutive dell'immaginario collettivo russo¹¹⁴). Eco di circostanze in cui ogni alterità e diversità veniva relegata all'opposto della cultura dominante, di fatto all'inesistenza culturale, vista la assoluta assenza di mediazione pratica. L'*oggettivazione scientifica di un aspetto della tradizione* (come ha fatto, abbiamo visto, il pensiero semiotico) se considerata da un'angolazione antropologico-culturale può anche apparire una sorta di latente aspirazione a superare quello stesso aspetto culturale oggettivato. E l'oggettivazione si caricherà di tensione cultural-progettuale ancora maggiore se guardata dall'angolazione che oggi offre l'*approccio ermeneutico*.

In tale approccio si è infatti capaci di avvertire anche i limiti dell'illuminismo storiografico volgare (tanto caro alle varie politiche culturali dei socialismi reali), riscontrando che quel tipo di storiografia «si ritrae dal rapporto vivente con la tradizione storica, distrugge il senso vero di questa tradizione». Invece di pretendere il superamento del condizionamento; invece di pretendere quindi la «certezza metodologica» l'ermeneutica sceglie e propone la «*disponibilità all'esperienza*» nei confronti della propria storia e tradizione, il coraggio della «coscienza della determinazione storica», l'assunzione della «*reciprocità di rapporto*» tra presente e passato, sceglie e propone «l'uomo sperimentato rispetto al dogmatico» (Gadamer, 1985, 416-418): sono momenti a nostro avviso rintracciabili - in modo sotterraneo - proprio nelle formulazioni semiotiche delle «opposizioni binarie». Potremmo anche arrischiare l'idea che la semiotica sia stata, per la società sovietica, la più alta percezione di sé, *in polemica* con la pura, dogmatica e/o escatologica coscienza storica, produttrice del «grandioso oblio epico di sé» (Gadamer) e ciò indipendentemente dalle successive soluzioni pensate e realizzate al fine di tematizzare la *mediazione tra le opposizioni binarie* oppure, per usare un termine dell'ermeneutica gadameriana, la loro «integrazione». Il che era totalmente *assente dalla politica sovietica*, inclusa ovviamente quella culturale.

Lukács... si sforzava di rintracciare nella storia letteraria del settecento, dell'ottocento e del primo novecento i tentativi che, a suo giudizio, miravano a rappresentare un tipo di individuo pronto e capace all'azione. Ora, la democrazia poneva fine all'alienazione e riconduceva l'uomo all'interno della società; il realismo sottolineava costantemente almeno il senso dell'azione umana, quando altro non era possibile; se il socialismo era la società della democrazia autentica, anche l'arte socialista non poteva fondarsi che sul realismo: questo fu il ragionamento ideologico della teoria del realismo.

(Zoltán Kenyeres, *György Lukács e la cultura ungherese*, 1971¹¹⁵)

L'importazione, da parte della politica ungherese, della cultura (politica) dell'escatologia russa fece sì che - analogamente a quanto avveniva in altri paesi socialisti, con l'eccezione della Polonia - gli artisti d'opposizione rimanessero isolati, rinchiusi in una sorta di ghetto «religioso» (con il rischio di avere soltanto una «subcultura uniformizzata», come osservò András Kovács in un dibattito condotto tutto nel linguaggio regolato dal «mercanteggiamento» tra politica e cultura degli anni ottanta - AA.VV., 1985a, 190). La cultura ufficiale per tutto il *Quarantennio* poté così impedire che le sacche di opposizione letteraria e artistica si tramutassero in un diffuso movimento culturale (Haraszti, 1982, 70-71). Il regime - costringendo l'opposizione letteraria a rimanere «sottocultura», cultura parziale, senza neppure la possibilità di farsi movimento letterario generalizzato - riuscì dunque a tenere la *negazione culturale* del regime lontana da sé scegliendo la strada del «*feed-back* negativo». Infatti, se per un verso risulta sempre più evidente, e anche documentabile, che il socialismo reale (ungherese) è crollato perché il sottosistema economico si era aperto all'integrazione con altri sistemi economici¹¹⁶, per un altro verso è ipotesi abbastanza credibile che tale apertura fosse divenuta inevitabile, quasi automatica, per la crisi del sistema dei valori, il quale da parte sua restava e voleva restare chiuso e autarchico impedendo che il sottosistema politico e quello culturale integrassero gli elementi di disturbo¹¹⁷: ecco perché il «destrutturarsi» di tali sottosistemi poté apparire e (anche) essere vissuto come effetto della pressione del sistema economico.

12. PURGATORIO POETICO E AUTOIRONIA DEL MODERNO

Sono state queste circostanze generali a costituire in Ungheria le premesse oggettive di una cultura letteraria postmoderna (il cui momento costitutivo principale sarà quel peculiare *morbido imporsi di una comunità interpretativa*, che descriveremo più avanti). Ma perché una letteratura postmoderna si affermasse anche in assenza di autentiche e credibili tensioni di *feed-back* positivo da parte del sistema culturale ufficiale, fu necessario un altro fattore, vale a dire una sorta di *integrazione debole* di un gruppo di letterati d'opposizione all'ambiente letterario ufficiale. Ciò avvenne in termini di *pura epistemologia ed ermeneutica letteraria*, e soprattutto ebbe un andamento esclusivamente spontaneo.

Si trattò di una integrazione che di fatto fu una mediazione tra sé e il mondo letterario ufficiale del presente e dell'immediato passato, fu la creazione - è il caso di dire - artisticamente artificiale di un *feed-back* positivo con l'istituzione del «purgatorio» (Tagliagambe), e questo per il bisogno di *avere accesso alla intera tradizione letteraria*, accesso che era stato bloccato dall'«*ethos dello sradicamento culturale*» (Kolakowski, 1989, 9). Dunque, contrariamente alla maniera (neo)avanguardistica, questo gruppo di letterati decise di ribaltare i ruoli e di integrare nel *proprio* sistema tutta la tradizione poetico-linguistica del socialismo reale, vale a dire il complesso fenomeno del *realismo socialista* (oltre, naturalmente, ad altri filoni della tradizione letteraria ungherese e mondiale), scegliendo l'esperienza del purgatorio.

Una scelta che implicava l'assunzione, quale *fonte possibile di innovazioni poetico-formali*, dell'insieme dei fenomeni linguistici e discorsivi che la politica culturale dello stalinismo ungherese aveva imposto nel 1949, per attuare il proprio programma di *democratizzazione dello stile letterario*. Tale scelta era dunque in polemica con quel programma, il quale, reso pubblico nel centenario della morte di Sándor Petőfi (1823-1849), nel 1951, al secondo congresso del Partito dei lavoratori ungheresi, era stato trasformato in vera e propria direttiva politico-culturale. Il maggior poeta del romanticismo ungherese era diventato così la «bandiera» dell'«unità tra poesia e azione», della coerenza tra idee e azioni in politica (impegno nella costruzione del socialismo) e in poesia («impegno nel far propri i risultati della letteratura sovietica»). La sua figura militante doveva

dire, insomma, che era un'illusione pensare che compito dello scrittore di oggi fosse semplicemente di «uscire dal mondo borghese per gite fuoriporta durante il week-end». Petőfi assurgeva, quindi, a simbolo della «rivoluzione artistica» intesa appunto come «democratizzazione della poesia», vale a dire come rappresentazione del mondo «per il popolo e secondo lo sguardo del popolo». Questa arte doveva attingere «ai temi della vita popolare», come effettivamente aveva fatto Petőfi, «al linguaggio del popolo» e dunque scegliere «un modo espressivo estremamente semplificato e privo di ogni allusione» (veniva detto il 30 luglio 1949 nel discorso ufficiale per il centenario della morte di Petőfi da Horváth, 1950, 185-209).

In realtà, come dimostrano gli studi stilistici compiuti sulle opere scritte con questo animo, l'imposizione di una tecnica scrittoria tesa a garantire «a tutti l'accessibilità alla comprensione... senza contare sulla collaborazione del lettore» produsse uno stile «dipendente da precisazioni e illustrazioni la cui fonte si situava *sopra e fuori*» (Herczeg, 1979, 188) rispetto al luogo in cui si svolge quella che uno scrittore postmoderno definirà l'«organizzazione libera» del testo (Kukorelly, 1991a, 81). E infatti sul piano poetico-linguistico una delle conseguenze di tale scelta stilistica fu ad esempio l'*atrofizzarsi del discorso indiretto libero*, raffinata struttura sintattico-testuale introdotta dal realismo e naturalismo di fine ottocento.

Erano stati i problemi, i dubbi, le incertezze dell'individuo narrato che attraverso tale modalità discorsiva letteraria erano entrati a far parte dello spazio poetico del testo, normalmente sotto forma di monologo interiore. Questa modalità sintattico-testuale poi, se nel primo novecento (dominato dalla *forma mentis* psicoanalitica) era risultata spesso una confessione della coscienza dell'io narrante che andava a sovrapporsi e confondersi con quella del suo quasi sosia protagonista del testo, nel secondo novecento ormai impregnato dallo *Zeitgeist* postmoderno ha potuto tramutarsi in interferenze oggettivate, in quanto in dialogo esplicito, tra l'io narrante e il suo io narrato¹¹⁸.

La soppressione nel realismo socialista del discorso indiretto libero e la sua sostituzione con il ripetuto intervento didattico dell'io forte del narratore trasformarono in realtà il parlato popolare vivo, presente nel testo letterario, in una sorta di documento folcloristico, in *Kitsch* poetico-linguistico, al servizio del Piano politico-letterario di conquista del nuovo pubblico, il popolo lavoratore, alla *fiction dell'escatologia socialista* ovvero al *grand récit* del socialismo reale. In

particolare questo tipo di comunicazione letteraria, rendendo inutilizzabile il monologo interiore, nella pratica annullò nei testi la presenza del microcosmo della psiche umana e delle sue relazioni con la realtà (magari del socialismo reale stesso).

Il programma di democratizzazione dello stile - uno dei momenti principali di un'immenso apparato di comunicazione letteraria - fu per decenni assunto come orizzonte estetico solo da scrittori schierati, integrati nell'*establishment* e concordi nell'attribuire suprema valenza sociale e progettuale alla volontà del potere letterario. Tra essi non mancarono grandi nomi della letteratura ungherese del Quarantennio, ad esempio Tibor Déry o, secondo tempi e modi molto complessi, Gyula Illyés, di cui pure abbiamo potuto citare la poesia *Una frase sulla tirannia*. Venne invece respinto da altri i quali, nello stesso contesto storico-politico, seguivano una diversa poetica che - stando al giudizio ufficiale - deplorabilmente tentava per esempio di far sopravvivere il pessimismo esistenziale di Mihály Babits e, quindi, la rappresentazione letteraria di un'«esistenza astrattamente privatistica», di un dannoso «isolamento borghese»¹¹⁹.

Tornando ora agli scrittori ungheresi di intenzione postmoderna, possiamo comprendere come la strada dell'archeologia poetico-linguistica da essi intrapresa implicasse l'inserimento del fenomeno della democrazia dello stile, della «facile comprensione», dei testi letterari accessibili a tutti, nella memoria estetica collettiva effettivamente utilizzata. Ma, naturalmente, ciò avveniva in termini di rivisitazione. Vale a dire che, data la prassi creativa postmoderna, i linguaggi e i generi dell'arte ufficiale del Quarantennio, mentre in origine erano stati dalla politica dotati del valore di vero e proprio sistema *metaforico* del reale escatologico, ora venivano attualizzati nella loro qualità di eventi costitutivi di un *vissuto estetico autentico*, così da chiamare il fruitore attuale a misurarsi con l'esperienza letteraria attuale (fine anni settanta), passando per la via della frammentazione, della de-retorizzazione e della ri-spettacularizzazione di quelle allegorie (politico-estetiche e linguistiche). Veniva così stimolata quella nuova sensibilità che farà da modalità elementare del *costruttivismo estetico-linguistico del postmoderno ungherese*, su cui ci siamo già soffermati, ma del quale occorrerà più avanti mettere in chiaro la valenza etica.

Budapest è un luogo poco adatto a che vi accadano cose meravigliose degne della penna di uno scrittore. Anche a Budapest accadono storie romanzesche, ma sono storie note a tutte le vecchie signore della città e raccontano... di suicidi d'amore in una stanza d'albergo isolata, di ragazzi scomparsi, di fanciulle fatte fuggire, straconsunti clichés di questo genere. Budapest è una città trasparente: non è abbastanza grande per rendere florida e grassa la fantasia di uno scrittore con la tenebra sterminata di una massa di edifici, ma lo è a sufficienza perché gnomi e elfi, ninfe e linfe la abbandonino... Sono molte le cose che mancano dal canestro degli strumenti poetici: mancano il profumo dei fiori, la rugiada, il canto degli uccelli. Al posto della rugiada c'è la polvere, al posto del profumo dei fiori l'odore di sapone e di petrolio, al posto del canto degli uccelli l'organetto di Barberia... Di dove cominciare per tessere i fili di una favola?... ogni giorno è uguale all'altro... Per le osterie di Budapest gira un popolo di nomadi. Già, perché qui tutto è condizionato dagli stemmi... Cenare alla Regina d'Inghilterra è chic... i nobili giocano a nascondino con i ricchi... I benestanti stanno alle calcagna dei ricchi... I poveri, malati di prestigio sociale, vanno in cerca di benestanti... questo eterno nomadismo scorre ininterrotto... nel tentativo forsennato di aggrapparsi molti cadono... ecco i nostri drammi... Amore tende le sue frecce, ma senza il gioco della seduzione le frecce volano dritte nell'aria e non tracciano linee sinuose. Le persone amano, ma se possibile senza troppe smancerie. Eppure sarebbero proprio quelle smancerie a fornire il miele in cui lo scrittore potrebbe immergere il suo zulo... Non c'è vita sociale. Per la vita da piccola città Budapest è ormai troppo grande, per quella da metropoli ancora non è grande abbastanza: cara capitale nostra, sei come una bakfis. Né carne né pesce, un essere incerto! (Kálmán Mikszáth, *Piccione in gabbia*, 1892¹²⁰)

Respira, tende intensamente l'orecchio, confuse esclamazioni, venute da lontano, rompono ancora il silenzio¹²¹, un'angheria invernale! un'angheria invernale! un'angheria invernale!¹²²!, come se fosse lui a fare la primavera¹²³. Scoppiamo a ridere a crepapelle, penne di gru, piccoli miei¹²⁴, potevamo anche trovare un reggipetto più costoso di quello di marca Bakfis, ma che uno migliore, anche se questo ci spezzava il cuore, non l'avremmo trovato mai e poi mai¹²⁵. (È entrata una donna, gli si è seduta sulle gionocchia, nel regno delle apparenze¹²⁶.) Guarda fuori della finestra sgangherata: un'insegna: parrucchiere¹²⁷. Anche il prete è inzaccherato, anche sugli stivali del prete c'è fango grigio¹²⁸. Non si fa festa. Per questo ringrazia le tue notti, badessa, dice¹²⁹. Sei felice?, e io ho risposto, sono felice. Ti sei tolto il peso? Non voglio essere libero¹³⁰! Il corpo gigantesco è tutto un pianto diretto. Un fantoccio. Un'enciclopedia. Vede che ha imbrattato di fango il lenzuolo. FINE¹³¹. Con veemente speranza nel cuore si ripete: «una parola, è solo una parola, ma sì, è solo una parola»¹³². Quel porco di sole crea riflessi, è qui¹³³. Il tempo vada pure avanti, passi pure¹³⁴; solo che neanche di questo parliamo volentieri - 6.16.: 6.16¹³⁵. Nel cielo c'è una nuvola curiosa, scura, una faccia che respira... I vincitori scrivono la storia. Il popolo tesse la tradizione. Gli scrittori fantasticano. Certa è solo la morte¹³⁶.

PIÙ AVANTI SCRIVERÒ DI TUTTO QUESTO IN MODO PIÙ PRECISO.
(Péter Esterházy, *Introduzione alle belle lettere*, 1986¹³⁷)

Attraverso i nessi che collegano i due brani che qui abbiamo giustapposto (quello di Esterházy e quello di Kálmán Mikszáth, uno dei classici della narrativa ungherese) tenteremo ora di esplicitare come nasce un possibile inter-testo tra presente e passato letterario nazionale.

Il microtesto di Esterházy è una complessa operazione di autorispecchiamento tra passato e presente, tra vita e letteratura: in 26 righe, costituite di (auto)citazioni dall'intera *Introduzione*, esso fa da prelude all'(auto)analitica frase finale (contemporaneamente di *Verbi ausiliari del cuore* e di *Introduzione*, una frase, del resto, ripresa da un romanzo di Peter Handke, 1995, 78) «Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso», con maggiore esattezza. La densità dell'(auto)intertestualizzazione produce qui un vero e proprio *paesaggio poetico-linguistico* in cui si addensa tutta l'opera¹³⁸ e che ci può sembrare, come lo stesso Esterházy prevede altrove, «la cosa più importante di quello che resta di uno scritto, dopo gli scritti» (Esterházy, 1988f, 272-273). Un paesaggio non per la sola vista, ma per una concreta «camminata»¹³⁹ a disposizione di noi, lettori. E noi «al punto giusto» - per esempio qui in questo brano - scopriamo che il connubio fra «paesaggio e organicità» è cosa possibile, che proprio in tal senso un qualche *giardino letterario (auto)(inter)testuale ungherese* esiste, nonostante Esterházy (1988j, 11-13) ne dichiari provocatoriamente l'inesistenza («il giardino ungherese non esiste, la letteratura sui giardini non ne parla»).

Ora, ciò che (senza i sussidi della filologia, di cui abbiamo dato un piccolo tentativo nelle note) noi lettori - camminando in questo (appena offerto) microgiardino intertestuale - possiamo percepire è un ambiente sociale in cui il rapporto con la natura (in questo caso con la rotazione delle stagioni), più ampiamente il rapporto con il senso comune, nonostante i segnali che ricordano lunghe abitudini (le «confuse esclamazioni» che sempre segnano il risveglio alla fine dell'inverno), viene vissuto in termini di sfiducia. Lo sguardo (accompagnato da sarcasmo e ironia) è orientato infatti su una vita quotidiana e un ambiente costellati dai detriti di una guerra (la Budapest degli anni settanta-ottanta, quando la madre dello scrittore e io narrante è ricoverata in un ospedale che ricorda gli ospedali di guerra, di varie guerre), segni di una condizione bellica che appare antica ed eterna, che è momento costitutivo di un'associazione di idee ritornante nel tempo e che si collega alle immagini iniziali di

Introduzione, anch'esse di guerra (quella del 1914-1918). Questa immagine finale si amplia allora a immagine di fondo dell'intera architettura testuale, additando la condizione umana centro-est-europea così come lo stato di conflitto, la condizione non pacifica, della sua - introduzione alla - scrittura letteraria). Il luogo mentale delle certezze è, dunque, riempito da incredulità aggressiva e beffeggiante («come se fosse lui a fare la primavera») e dai pezzi di uno strano modernariato - reggiseni costosi ma non di qualità, finestre sgangherate, sudiciume, fango grigio, assenza di feste, libertà non osate e pianti rituali di uomini-fantoccio, bisogno di parola e incapacità di comunicare - pezzi di una modernità non compiuta e approssimativa, come accade in provincia.

Vi è una analogia fra il brano citato di Esterházy e quello di Mikszáth, si tratta per l'appunto di una certa indisponibilità verso il volto moderno dell'Ungheria novecentesca. Nella descrizione che nel 1892 Mikszáth dà di Budapest che lavorava a diventare una delle metropoli moderne dell'Europa centrale aleggia una sorta di (auto)ironica nostalgia per il passato (Cavaglià, 1987a, 61-62), che non guarda semplicemente al venir meno dei profumi della campagna. Ciò che Mikszáth con questa *descrizione* trasforma in tes(su)to estetico-letterario di nostalgia (auto)ironica è la mancanza di identità, inequivocabilmente autentica, dell'esperienza ungherese del moderno. Budapest è «un luogo poco adatto a che vi accadano cose meravigliose degne della penna d'uno scrittore», vive di drammi fatti su clichés «straconsunti», per cui «ogni giorno è uguale all'altro», così *Budapest ha ucciso la favola*.

Ciò che Mikszáth in realtà qui tematizza è il rapporto tra conservazione politica (ma, in realtà, conservazione sociale e culturale in senso lato) e modernità poetica, un tema per noi ricorrente. È stato osservato da Gianpiero Cavaglià (1987a, 7-9): «Gli unici narratori ungheresi dell'"età del dualismo"», di quel mezzo secolo che dal 1867 al 1918 coincide con l'età di maggior sviluppo della letteratura ungherese moderna, gli unici narratori di quel periodo «conosciuti in Italia sono i "classici" Mór Jókai e Kálmán Mikszáth, di cui molte opere vennero tradotte già verso la fine dell'ottocento», questi due autori «sono però dei frutti tardivi del romanticismo nazionalpopolare e offrono un'immagine molto parziale di una letteratura che aveva ormai varcato la soglia della modernità, che era complessa, stratificata e si rivolgeva a un pubblico che solo in parte divideva l'otti-

mismo ingenuo di Jókai o quello ironico di Mikszáth. La narrativa ungherese crea nella svolta del secolo e negli anni dieci alcuni capolavori all'insegna di un malinconico pessimismo o della parodia e culmina nell'opera di Gyula Krúdy, in cui si riassume la civiltà ungherese del dualismo». Ma la complessità di tale relazione tra «conservazione politica e modernità poetica» va anche oltre la classificazione appena riportata. Infatti Cavaglià approfondisce il suo ragionamento mettendo in evidenza che, nella misura in cui nell'intero mondo letterario ungherese della fine dell'ottocento e dell'inizio del novecento *predomina* «il miraggio dell'Ungheria tradizionale, della famiglia patriarcale dalle molte etnie», e «su questo miraggio i prosatori lasciano volentieri indugiare lo sguardo con la disposizione d'animo di chi si congeda da un mondo di valori a cui è legato da un affetto profondo», perfino nel caso delle «personalità dei grandi innovatori della svolta del secolo e degli anni dieci», il filosofo György Lukács, il sociologo Oszkár Jászi, il poeta e pittore Lajos Kassák, lo scrittore Zsigmond Móricz, «resta da chiarire il legame... con l'Ungheria tradizionale, perché le loro aspirazioni non si giustapponevano semplicemente a quelle dei tradizionalisti e dei conservatori, ma vi si intrecciavano». E, in effetti, si intrecciavano al punto che i tentativi dei «grandi innovatori» di far assorbire *pienamente* alla cultura ungherese i valori della modernità e di costruire una nuova Ungheria non poterono essere realizzati secondo la prospettiva originale degli innovatori, anche se, «poiché essi guardavano al nuovo, la loro opera non andò perduta», tanto da divenire «patrimonio della cultura europea», al contrario - aggiungiamo noi - delle opere di Gyula Krúdy, che finora non ha avuto fortuna al di fuori dell'Ungheria, e anche qui solo nel recente clima culturale postmoderno se ne apprezzano per intero le potenzialità immaginative e poetico-linguistiche.

Ora, quello che Cavaglià ha definito «ottimismo ironico» di Mikszáth, era dovuto probabilmente alle circostanze in cui lo scrittore operava, vale a dire al diretto contatto con la politica (tra l'altro, seguiva quotidianamente i lavori parlamentari). E la politica nell'ultimo decennio dell'ottocento era il fulcro di un tentativo di modernizzazione del paese secondo i principi della democrazia liberale. I quali principi però (come il Mikszáth cronista letterario dell'epoca non mancò di riscontrare) furono assunti in maniera incerta e parziale. Vari sistemi di valori dunque erano attivi nella vita

sociale ungherese della prima modernità (quella che in arte chiamiamo modernità classica) e si trattava di sistemi tra loro eterogenei. Tuttavia essi erano anche tra loro in rapporto di ibridazione e questo fatto, dall'osservatorio letterario di Mikszáth (in cui, secondo la natura della percezione letteraria, anche la realtà politica si trasformava in questione di forma estetica e in evento poetico-linguistico) acquisiva ora una connotazione ironicamente ottimistica (quando in quella strana sinergia tra i valori della conservazione e quelli della modernizzazione prevaleva la fiducia nella modernità *in fieri*), ora invece una connotazione (auto)ironicamente nostalgica (quando per contro prevaleva la sfiducia nel processo innovativo).

D'altra parte, la tensione di Mikszáth verso la «modernità poetica» fu senz'altro minore rispetto a quella di Gyula Krúdy, uno scrittore totalmente assorbito dalla poesia della memoria storica e proprio per questo inventore di meccanismi, strutture e dinamiche di narrazione paragonabili a ciò che veniva introdotto da narratori della modernità europea come Proust o Joyce, anche se questi ultimi partirono da basi sociali e da tradizioni letterarie fondamentalmente diverse. Ciò nondimeno, la coesistenza (caratteristica appunto dell'intera cultura centro-europea) di valori conservatori e valori modernizzanti induceva anche Mikszáth a innovare sul piano estetico, quantunque la sua innovazione lavori più sulla mimesi dello sviluppo sociale che sulla oggettivazione (in termini di tecnica della scrittura) dell'autonomia letteraria¹⁴⁰.

La storiografia ufficiale del Quarantennio non considerò Kálmán Mikszáth esponente della letteratura che mirava alla rappresentazione della vita popolare, come abbiamo già visto, in stile democratico e quindi accessibile a tutti e che la politica culturale definiva *tradizione progressista*¹⁴¹. Questa significava impegno civile verso le classi sociali basse e Mikszáth, da questo punto di vista, era giudicato non sufficientemente critico e rivoluzionario, anzi tendeva alla conservazione. Ora, tutto ciò era vero, ma non esatto: Mikszáth in realtà fu uno scrittore *conservatore dotato di grande sensibilità per la modernità*. Con una percezione appunto tutta moderna, non soltanto notò, in presa diretta sugli eventi, che nella Budapest investita dal liberalismo capitalistico lo scrittore si trovava privo di un telaio «su cui tessere il filo colorato», che, posto di fronte a quello scenario, non sapeva «di dove cominciare per tessere i fili di una favola», della favola che intendeva raccontare. Mikszáth diede anche un'acutissima

analisi della rottura intervenuta fra l'agire moderno ungherese e l'agire favoloso.

Per questo raccontatore di infiniti aneddoti e romanzi sulla vita quotidiana (politica e sociale, cittadina e di provincia) manifestazione puntuale di tale rottura era la «trasparenza» di Budapest. L'attributo «trasparente» veniva, probabilmente per la prima volta, usato in termini nuovi a significare il carattere di un ambiente sociale e riuniva ora due accezioni che fino a quel momento erano contrapposte: la trasparenza contraria all'opacità e l'autotradirsi di una opacità morale. Come dire: Budapest in cerca della modernità si autotradisce, perché fa trasparire nel proprio modo di essere il vero contenuto di tale intenzione, che è *un modernizzarsi menzognero in quanto veicolo di elementi antichi, scontati, «già visti»*. In un registro poetico-linguistico peculiarmente intriso di «gioivialità», di *humour*, Mikszáth rintraccia ed esamina nei suoi contemporanei ungheresi dei *comportamenti ambiguamente moderni* (Fábrí, 1983, 137) e si tratta di comportamenti, non di caratteri, in quanto questi ultimi avrebbero richiesto maggiore certezza d'animo. Per esempio, il *desiderio di recuperare* i modi patriarcali e nobiliari perduti mostra la propria inattualità, ma viene anche inserito in una sorta di tipologia della mente ambiguamente moderna, che fa coincidere la difficoltà di adattarsi alle idee nuove (altrui) e quella di tener conto della realtà vecchia usando idee nuove.

Da analisi di questo tipo emerge, allora, una domanda: che cos'è, come funziona, *quali forme concrete ha l'equilibrio tra vecchio e nuovo*? È una domanda che cela in effetti la proposta di una *Weltanschauung* «gioviale», fondata su un *umorismo storicizzante* (per così dire pre-analitico: Mikszáth operava subito prima che nascesse lo sguardo psicoanalitico sul reale).

La rappresentazione del *doppio comportamento* coinvolge anzitutto la *gentry* ungherese che, in assenza di una borghesia evoluta, è chiamata a guidare il processo di modernizzazione del paese. Dei membri della *gentry*, da numerose generazioni nell'amministrazione statale e regionale come funzionari della Monarchia, viene descritta appunto la doppiezza dei gesti *moderni* (davanti alla collettività) e dei gesti *antichi* (davanti alla famiglia). Lo scrittore rende palese qui un singolare donchisciottismo, dove l'ambiente si adatta all'eroe. Questi, nella sua *Weltanschauung* premoderna, considera accidentale la realtà in rotta verso la modernità, vale a dire la percepisce come

una serie di momenti di disagio passeggeri, e quindi la ricopre senza mediazioni di sorta, con l'unico obiettivo dell'autocompiacimento, dei suoi piaceri immaginari legati al passato (Fábri, 1983, 146).

Dal connubio tra la coscienza rassegnata, inerte e stranita della *gentry* e la sua realtà sociale complessa (sul piano psicologico sentita però come «accidentale» e provvisoria a fronte della nostalgia del ritorno) lo scrittore fa emergere la figura dell'«essere incerto», dandogli comunque una connotazione «gioviiale» e (auto)ironica (lo paragona alla ragazzina ancora né carne né pesce, che in Ungheria per l'appunto viene detta, alla tedesca, *bakfis*), una connotazione che mette lo scrittore stesso e i suoi lettori di fronte a una domanda: *cosa deve fare un essere incerto?* Ma la domanda risulta, per così dire, ingannevole, è una menzogna poetico-linguistica, al suo interno cioè, senza spostare niente nell'ordine o nella struttura della grammatica consensuale, giocano sia il significato di «essere in anticipo» che quello di «essere in ritardo», stimolando quindi una lettura che implichi la sovrapposizione di due significati *contrari* in virtù dell'*analogia delle strutture* in cui essi si troverebbero collocati. È questa la via che Mikszáth trova per garantire la *sopravvivenza della favola*, la sua *conservazione nella modernità*.

Ed è con l'uso dell'*aneddoto* - antica e popolare figura poetica della *brevità*, della compressione del tempo del racconto - quindi precisamente sul piano poetico-linguistico che egli reagisce all'«essere incerto», all'assenza di un appoggio materiale per la favola, all'ambigua «trasparenza» fisico-morale della città. Mikszáth, infatti, è considerato (dalla critica non politicizzata) il «maestro del genere breve della narrativa» (Fábri, 1983, 137).

La frequenza di opere mikszáthiane riconducibili a un *aneddoto* - forma prosastica che prevede il consenso culturale del lettore e che vuole conservarlo ed esprimerlo attraverso lo stile parlato e colloquiale - deriva, dunque, dalla sua *ansia di tradizione* e dal bisogno di conservazione di valori consolidati. Tale aspetto psicologico stimolò nello scrittore sia una forte aderenza creativa ai fatti di vita racchiusi appunto negli aneddoti ungheresi, sia la loro osservazione diretta: «vita» e «osservazione» furono, in effetti, parole privilegiate in lui. Eppure non si trattò affatto di enciclopedismo positivistico. Anzi, lo stesso rigonfiamento degli aneddoti a romanzi, va visto come il frutto del suo *scetticismo verso la favola tesa alla mimesi della realtà*. Va visto, cioè, come affermazione della preminenza (tendenziale) del

momento testo, scrittura, sul momento storia, *fiction* (Alexa, 1983, 51).

Anekdota è una parola greca; significa: «inediti». Inedito non significa che tali storie non siano mai state pubblicate o che non lo saranno mai, significa soltanto che sono state omesse, che per loro è in agguato l'oblio, giacché mancano di sufficiente ufficialità, non si adeguano alle esigenze di una qualche austera saggezza antica. L'aneddoto è, quindi, una canzonatura storica. Qui in concreto: sono ungheresi. Eppure, sia che le leggiamo d'un fiato come un romanzo, sia che ne spilluzzichiamo una qua una là, da queste storie trapelano alcune melodie che si ripetono da secoli. Anzitutto il desiderio e l'amore della libertà, l'odio per l'ingiustizia, e non soltanto, anche la sua presa in giro... L'ironia. A dirla con Musil c'è ironia: quando un clericale viene rappresentato in modo da colpire, oltre a lui, anche il bolscevico. O quando colui che viene raffigurato è un rimbambito e di colpo fa dire al suo autore che «beh, questo in parte sono proprio io». Questo tipo di ironia - costruttiva - nell'Ungheria di oggi è assai poco noto. È dalle connessioni delle cose che questa ironia nuda scaturisce. Oggi in Ungheria vengono scambiati per ironia lo schermo o la beffa. Il tipo di canzonatura che io più di tutto amo è quella che, mentre mette il dito nella piaga e strizza l'occhio, sta al posto di un pensiero importante e pesante... Può darsi che ciò che per me è un labirinto, per un altro sia un prospetto russo! La memoria è un dovere terribile!... Si può dire che questo sia un memoir. Un mio-memoire-relitto. (Péter Esterházy, *Piccola Pornografia Ungherese*, 1986¹⁴²)

Dal 1965 a oggi si sono definitivamente chiarite due idee. Che si poteva ritrovare l'intreccio anche sotto forma di citazione di altri intrecci, e che la citazione avrebbe potuto essere meno consolatoria dell'intreccio citato...

L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura... in letteratura [è] la distruzione del flusso del discorso, sino al collage alla Burroughs, sino al silenzio o alla pagina bianca, in musica sarà il passaggio dall'atonalità al rumore, al silenzio... Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. (Umberto Eco¹⁴³)

Abbiamo parlato di analogia tra Mikszáth ed Esterházy. In effetti pensiamo che uno scrittore/lettore postmoderno (soprattutto ungherese) non possa che incuriosirsi di fronte al giudizio che la politica culturale del socialismo reale mosse nei confronti di Mikszáth: per lo scrittore postmoderno, per la sua concezione del testo, risulta senza dubbio attuale lo scetticismo di Mikszáth nei confronti della tecnica narrativa che limiti la fantasia creativa alla produzione della mimesi. Non è, dunque, per niente casuale che il «maestro del genere breve della narrativa» divenga interlocutore di

Péter Esterházy, scrittore postmoderno per eccellenza. Il quale per l'appunto fece riapparire proprio il fantasma di Mikszáth nelle bettole descritte lungo quella specie di diario (costruito come un insieme di aneddoti) che rende postmoderna la favola, la storia per così dire primaria, del *Romanzo della produzione*, dell'opera che, come abbiamo già detto più volte, nel 1979 apriva in Ungheria la *letteratura della nuova sensibilità*.

«Nuova» sensibilità significa percezione-elaborazione estetica simultaneamente dell'ambiente materiale, di quello intellettuale e di quello linguistico. Allora il tipo di sensibilità estetica che attraversa l'opera di Mikszáth, il fatto cioè che tale sensibilità si rapportasse anche all'universo politico e, in particolare, al contatto quotidiano tra scrittore (tra la scrittura creativa) e gli esponenti di quel mondo, interessa Esterházy perché si riferisce a circostanze analoghe a quelle degli artisti operanti nel socialismo reale.

La conservazione letteraria di Mikszáth (il suo modo di utilizzare l'aneddoto), nonostante venga praticata in sinergia con i valori di una modernità sociale ambigua, è uno dei vari momenti della tradizione da cui gli scrittori postmoderni si sentono stimolati. Nell'opera di questo narratore di fine ottocento infatti essi possono cogliere un profondo bisogno di abitare la modernità, la volontà di afferrare - magari come *brevità* - i tratti caratteristici di una trasformazione appunto moderna.

Ciò che, però, distingue un «moderno conservatore» da un postmoderno non è soltanto il tempo storico trascorso. È quell'insieme di fenomeni che, davanti alla modernità, ha fatto trasformare l'atteggiamento estetico-letterario di Mikszáth (nostalgia per il passato con tratti di (auto)ironia «gioviiale») in quello esplicitamente e accesa-mente autoironico (costruttivamente decostruttivo) di Esterházy. Se Mikszáth tendeva a storicizzare con *gioviiale umorismo* le circostanze che determinavano il rapporto tra il proprio agire creativo e l'universo della politica, Esterházy, nello sperimentare un mondo culturale iperpoliticizzato, assume la politica come un problema morale e psicologico da gestire, postmodernamente, sul piano del gioco linguistico dell'(auto)interpretazione. Con una sorta di *dimostrazione (auto)ironicamente esatta* dell'identità-tipo prodotta dal totalitarismo e dal formalismo, riesce a screditare il *récit* legittimante e ad alludere a una soggettività debole heideggerianamente *engagée*: «Dove regna la tirannia, là regna la tirannia: dunque nostro padre è nostro padre: A

est A» (1986m, 666; it. da 1988a, 30). Con la formula «A est A» lo scrittore rende palese la *struttura grammaticale analoga* delle due equazioni (già collegate attraverso il «dunque») le quali, benché si richiama a due piani dell'esistenza dell'individuo (apparentemente) lontani, li mostrano profondamente intrecciati. L'intrecciarsi "logico" del piano della politica e di quello della psicologia (profonda) diviene, a questo punto, manifestazione morbida del principio postmoderno di impegno morale e psicologico mimetizzato nella grammatica: è un'operazione che, così ci sembra, serve a garantire il buon funzionamento del metadiscorso dei giochi linguistici attraverso cui si rivela l'impegno etico dell'identità debole dello scrittore postmoderno.

Mikszáth concepiva la trasformazione solo come storia in evoluzione, come accadimento (e in termini narrativi come aneddoto). Ne seguiva che, benché egli desiderasse e accettasse itinerari non-lineari, anche estremamente ingarbugliati e complessi, questi comunque dovevano portare a una meta, a una identità nuova e *certa* (gli aneddoti per esempio dovevano organizzarsi in una serie). Da un lato quindi non apprezzava un «moderno», un «nuovo», che fosse scontato, rifiutava un percorso che rappresentasse, poniamo, il raggiungimento di un gradino sociale più elevato ma confermando semplicemente l'ordine stabilito. Dall'altro lato, però, anche le «linee sinuose» e le «smancerie», anche quei percorsi in cui si rinuncia alla semplificazione, alla via diritta (della mera imitazione del reale), e si tiene conto della complessità, come è appunto l'esistenza metropolitana, nell'estetica mikszáthiana trovavano utilizzazione per fondare le *certezze finali*. Le quali, o nella forma di un'antica immobilità specchianti in miti e favole (con la centralità della ripetizione), o in quella di una modernità metropolitana che facesse scaturire favole dall'imprevisto, in ogni caso dovevano derivare dalla storia così come il racconto e la stessa possibilità del racconto che ad esse si riferiva. Per Mikszáth la storia, fatalisticamente, imponeva le sue condizioni: «Non c'è vita sociale. Per la vita da piccola città Budapest ormai è troppo grande, per quella da metropoli ancora non è grande abbastanza».

Era allora una certezza (a sua volta costitutiva di identità certe) che nel mondo centro-europeo la storia producesse *certezze mancate ovvero sequestrate*. L'(auto)ironica nostalgia del passato coincideva dunque con l'attesa melanconica del compiersi della storia moderna,

del compimento certo di una modernità incerta ovvero di una *modernità di seconda mano* (Witold Gombrowicz).

È proprio qui il punto che separa Mikszáth da Esterházy. Nel 1892 il modo di essere un «essere incerto» della «giovane capitale» la rendeva un'adolescente, una *bakfis*, e per Mikszáth questo era un'autotradimento (quindi un fallimento, una sospensione, una attesa) in quanto, per volontà o per destino, ne precludeva il cammino tortuoso verso l'Europa. Nel testo di Esterházy, del 1986, invece l'immagine della *bakfis* viene accolta come marca di un reggiseno, una marca che non è in grado di migliorare la qualità del prodotto ma solo di accrescerne il costo (l'economia socialista, in effetti, è stata definita economia della scarsità e, da Milan Kundera [1995, 61] incapace di produrre «eleganza»). Interessante è che l'immagine venga inserita nel testo in una posizione semantica, sintattica e ritmica tale da farne uno dei poli della microstruttura testuale (costituita dal passo citato), il polo dell'incertezza: l'ermafrodita è figura ricorrente in Esterházy e, in genere, negli scrittori postmoderni ungheresi (cfr. per esempio Péter Nádas, nell'analisi di Balassa, 1988b, 162). L'altro polo è l'intenzione dello scrittore, protagonista della microstruttura, di rendere manifesta sul piano poetico-linguistico una peculiare *esattezza ontologica*.

13. L'ESATTEZZA MICROTESTUALE COME MESSAGGIO ELITARIO

La distanza che divide il sì dal ma: è la totale incertezza dei segni. Ed è per questo che esiste la letteratura, perché i segni sono incerti. Questa tecnica dice che il senso del mondo è ineffabile, l'unico compito dell'artista è scoprire i possibili significati, ognuno dei singoli segni in sé altro non è che menzogna (necessaria), ma la loro molteplicità è la verità stessa dello scrittore. In ultima analisi è l'esattezza della scrittura l'impegno dello scrittore nel mondo (naturalmente l'esattezza è strutturale e non retorica: non si tratta di «essere una buona penna»). L'IMPEGNO DELLO SCRITTORE NON STA IN QUESTA O QUELLA SUA PRESA DI POSIZIONE, MA PROPRIO NELLA SUA INFEDELTA': LA LETTERATURA È POSSIBILE PERCHÉ IL MONDO NON È ANCORA PRONTO. (Péter Esterházy, *Piccola Pornografia Ungherese*, 1986¹⁴⁴)

La dinamica immaginativa che crea l'intreccio tra l'immagine dell'incertezza e quella dell'esattezza sul piano testuale appare come una sorta di favola ironica di futili peregrinazioni dentro il

linguaggio. Peregrinazioni che non conducono in Europa, ma la costituiscono nel testo con la affermazione (auto)ironica di «è-qui», affermazione la quale connette in un'insieme poetico-linguistico il «fango», «FINE», «una parola», il «porco», il «sole», «il tempo», il silenzio: «Vede che ha imbrattato di fango il lenzuolo. FINE. Con veemente speranza nel cuore si ripete: "una parola, solo una parola, insomma solo una parola". Quel porco di sole fa riflessi, è-qui. Il tempo vada pure avanti, passi pure; solo che neanche di questo parliamo volentieri».

Dunque lo scrittore postmoderno tipicamente ungherese *compie* l'integrazione «positiva» della tradizione letteraria delle modernità, un'integrazione *rigorosamente testuale*, anzi, più precisamente, in prevalenza *microtestuale*. Il romanzo canzonatura di Péter Esterházy, ad esempio, prendeva ironica coscienza di uno dei modi letterari più sponsorizzati dalla politica culturale degli anni cinquanta, il romanzo sulle relazioni pericolose (ma sempre vinte in termini di produzione e produttività) tra il funzionario-burocrate di partito e i personaggi singoli o collettivi della classe operaia o contadina (tale tipo di romanzo, negli anni cinquanta, era stato fabbricato su ordinazione del Partito per contribuire alla *Bildung* del pubblico dei lavoratori, in particolare - quanto a tematica, stile e registro - l'obiettivo era di illustrare il Piano economico quinquennale in maniera accessibile a tutti). Ora la *farsa della modernizzazione* dell'immaginario politico e culturale della gente semplice, realizzata nel teatro letterario del realismo socialista, con Esterházy veniva trasferita nel teatro postmoderno del *linguaggio poetico*.

Il *Romanzo della produzione* venne pubblicata per i tipi di una delle maggiori case editrici controllate dal partito ed ebbe una copertina color viola acceso (a testimonianza ironica sia della immaginabile polemica preliminare circa la confezione di questo prodotto, ambigualmente socialista-reale, e sia del suo riuscito compromesso con il rosso del socialismo reale effettivo, compromesso su cui viene raccontato un aneddoto tra le note del libro). Il romanzo diveniva così in primo luogo *allegoria ironica della conquista della libertà letteraria*, in secondo luogo *autobiografia dell'ultima letteratura moderna*, in terzo luogo *genesì della linea postmoderna* che si separava dalla neoavanguardia e dall'*underground*, dal loro modo non-conformistico di intendere la battaglia dell'arte (che relegava quel tipo di artista nella segregazione politico-sociale). Importante è

precisare che la separazione del soggetto poetico postmoderno da queste due tendenze avviene in quanto sui fatti politici e politico-culturali esso *dialoga soltanto poeticamente*.

Era e poteva essere soltanto la letteratura il luogo da cui qualcuno rammentava a noi lettori la nostra libertà rubata o perduta o sprecata. È questa la ragione per cui essa ha una grande autorità nell'Europa centrale.
(Péter Esterházy, *Cinquantasei porcellini d'India sopra il giardino*, 1991¹⁴⁵)

La letteratura «rammentava» la libertà, ma evidentemente senza mai riuscire «ad adempiere bene il compito che le era stato assegnato, giacché soltanto un parlamento democratico è competente in proposito», avverte Esterházy in un altro passo del testo ora citato. In ogni caso, questa cultura letteraria si caratterizzava per la «complicità fra il libro e il suo lettore», per le «alte tirature» politicamente amministrate e i «letterati divenuti personalità molto autorevoli ed eccessivamente importanti» (Esterházy, 1991f; 1996b).

L'immaginario europeo-occidentale ha bene assimilato il vuoto di mediazione, uno dei tratti principali della cultura russa (come abbiamo mostrato), ma fermiamoci ancora un momento sul problema. Nella autopercezione russa questo tratto viene assunto non di rado (già con Malevic) come uno spazio mentale e viene rappresentato come «spazio neutro», «spazio alternativo rispetto a quello delle città occidentali e orientali», riprese e utilizzate come allegorie di altri spazi mentali (Pietrantonio, 1993). Infatti, la cultura artistica russa reagisce alla «realtà ideologica totalizzante che si faceva sentire in tutte le sfere della vita quotidiana» opponendovi la «realtà spirituale con punte di misticismo etico», con «viaggi nel nulla» artistici, immaginari, alla ricerca della «non entità della soggettività»: non solo per sottrarsi, in questo modo, alla pressione ideologica, ma soprattutto per esorcizzare - con i mezzi dell'arte - il dominio sulla sua esistenza esercitato dai grandi Libri (la *Bibbia*, *Il capitale*), quelli che stabiliscono una *testualità normativa*. Proponendo per esempio l'immagine di un'icona vuota, come ha fatto alla Biennale di Venezia il gruppo Ispezione Medermeneutica (nato nei primi anni sessanta ma rimasto clandestino fino ai primi anni ottanta), questo gruppo - analogamente alla neoavanguardia ungherese degli anni sessanta (con i suoi «gesti eroici» dello «spegnimento del significato» voluto, come abbiamo visto, da Miklós Erdély) - finisce col risultare un'«antichera» dell'arte postmoderna. L'arte russa contemporanea compie,

nei confronti della Chiesa ortodossa e, allegoricamente, nei confronti appunto di ogni grande Libro o Testo, un atto di *de-storicizzazione*, un atto di loro esclusione dal Tempo e dalla Storia. Tramite l'*icona vuota*, l'arte - con mezzi puramente artistici - mette «in discussione il dogmatismo ortodosso, la sua ideologia conservativa» intesa e raffigurata come «psicopatologia della sacralità».

Quest'«arte contemporanea è l'illustrazione di un semplice testo di finzione», osserva uno studioso occidentale guardando l'ultima pittura russa (Pietrantonio, 1993): ma *illustrazione e finzione* sono parole chiave della stessa ideologia letteraria socialista-reale (tardo-moderna). Il punto allora sta proprio nel comprendere che la somiglianza delle forme espressive fra cosiddetto «realismo» socialista (tardo-moderno) e ciò che proporremmo di chiamare «(iper)realismo post-moderno autoreferenziale dell'arte» è apparente. Ricordiamo ad esempio il citato testo-arazzo di Esterházy: si tratta di una *finzione in forma di illustrazione*, di un gesto di emancipazione - creativamente narrata - dal *Testo unico* dell'ideologia politica, dalla «finzione come autobiografia della dittatura» (Esterházy, 1993b). Tale somiglianza dunque è dovuta alla volontà tecnico-poetica degli autori (come abbiamo già visto in Ungheria nel caso dello *schematismo formale usato per svelare lo schematismo dei contenuti*) mentre, di fatto, tale somiglianza cela notevoli differenze rispetto ai sentieri che, come atti creativi, le due soggettività poetiche percorrono.

Nel contesto della cultura sovietica erano soltanto gli eretici (*juro-divye*) della letteratura a capire che «la Scienza, l'Arte, la Storia, la Ragione del Socialismo rifiutavano il nuovo»: esse non solo proiettavano il mondo secondo le coordinate euclidee (Zamjatin) ma lo confezionavano e lo decoravano seguendo le norme dell'Ideologia, le esigenze del Piano, la volontà del Partito (Magarotto, 1980, 100-101).

Osservando, per un momento, la situazione italiana, è particolarmente interessante notare con quale produttività artistica s'intersechino in essa scenario storico-sociale e movimento artistico-letterario della neoavanguardia. Da uno degli studi più recenti (Gambaro, 1993) sulla neoavanguardia italiana, in cui essa viene considerata l'«ultimo movimento letterario del novecento» italiano - movimento che tra il 1956 e il 1969 investe l'orizzonte letterario italiano con «una tempesta che ne sconvolge i connotati», che contribuisce a «un radicale rinnovamento delle coordinate intellettuali» e ad «un ricambio gene-

razionale» (Gambaro, 1993, 17) - emergono dei dati assai stimolanti per chi riflette sull'esperienza della neoavanguardia ungherese. Quest'ultima, dopo essere stata, su intervento della politica culturale del socialismo reale, bruscamente interrotta e congelata (Beke, 1989), a partire dalla fine degli anni settanta viene invece, ad opera della postmodernità letteraria ungherese, recuperata, *mediata* e *reintegrata* nel tessuto della vita letteraria (anche attraverso un'operazione editoriale: si pubblica un'antologia di testi, *Ghetto di parole* [AA.VV., 1989a], redatta tra altri da Endre Kukorelly che, come abbiamo già rilevato, è stato tra gli scrittori il primo a sottolineare il debito che nel concreto contesto ungherese la scrittura postmoderna ha verso la neoavanguardia).

In Italia - lo mette in evidenza lo studio appena citato - in un periodo storico che è contrassegnato dal *successo del modello di modernizzazione* capitalistica (socialmente tradottosi in un crescente benessere e bisogno di consumo) e dalla contemporanea sconfitta del frontismo culturale, il movimento della neoavanguardia nasceva e come *reazione* e come *progetto*. Da un lato, questo movimento reagiva alla situazione di ristagno culturale derivante dal fatto che - in ultima analisi - nessuna delle due linee dominanti nel sistema letterario, il neorealismo e l'ermetismo, era più in grado, nel nuovo contesto fortemente modernizzante, di essere propositiva dal punto di vista del fondamentale *rapporto lingua/realtà*. Dall'altro lato, la neoavanguardia italiana - conformemente alla tradizione delle avanguardie storiche cui si legava - progettava e realizzava un proprio intervento sociale: i suoi esponenti tentavano di *pensare un individuo nuovo*, una figura nuova di intellettuale che, *integrato* nel sistema sociale, - in particolare nell'industria culturale, - si atteggiasse *criticamente* nei confronti della modernizzazione (intesa nel senso più generale del termine): cioè sia «impossessandosi di vari strumenti critici di "controlettura" del proprio (indebito) ruolo sociale», sia mettendo in atto una «rimeditazione del concetto stesso di avanguardia che rifiuta, dell'avanguardia storica, lo spirito pionieristico, il gesto inaudito e anarchico, l'assenza di mediazione» (Gambaro, 1993, 235, 233).

L'aspetto a nostro avviso fondamentale di questo tipo di esperienza neoavanguardistica è semplicemente che essa abbia potuto *verificarsi*. Questo fatto italiano non è importante soltanto per la storia dell'avanguardia in generale. Lo è in particolare per lo studio dello stesso

fenomeno artistico postmoderno: lo si può comprendere in modo chiaro riflettendo sul ruolo che Umberto Eco svolse in queste vicende letterarie e culturali. Al confronto con il sistema letterario ungherese fino agli anni ottanta irrigidito e bloccato, perché vincolato a una sempre più degradata realtà *politica* e a una lingua snaturata dalle manipolazioni di un'industria e di un mercato *politico-culturale* che miravano esclusivamente alla quotidiana ri-produzione del realismo socialista (di fatto iperrealismo e/o irrealismo, velleitaria costruzione di distanza dalla realtà dei fatti umani, *grand récit* sull'utopia socialista: «Gli anni '80 sono sgusciati attraverso le maglie del controllo statale, tuttavia nessuno se ne impossessato. Gli anni '80 sono una terra di nessuno», scriveva Péter Esterházy, 1991e, 181; it. 1992f, 94), il volume *Opera aperta* di Eco appare come il compimento *reale* del movimento artistico italiano: creata dall'avanguardia, la sua vera prassi viene realizzata dal postmodernismo (Balassa, 1987a, 232).

L'*Opera aperta* di Eco può infatti portare, sul piano epistemologico e teorico-estetico, alle sue conseguenze estreme il nucleo dell'esperienza avanguardistica italiana: la ricerca di un'*arte di intervento per la contestazione*. Il libro di Eco nasce nel seno di un movimento d'avanguardia collocato in circostanze politiche e culturali (italiane) che a questo movimento permettono di verificare la qualità della propria presenza oltre che politica anche *sociale*, il livello della propria integrazione, l'efficacia della propria poetica, rispondendo così al sospetto di generare una *contraddizione tra volontà di intervento sociale e sperimentalismo intellettualistico-elitario* dedotto da un progetto puro e astratto, di causare quindi difficoltà o addirittura impossibilità di inserire l'opera d'arte neoavanguardistica nel mercato culturale¹⁴⁶.

Da tale verifica sembra derivare il capitolo «Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica» di *Opera aperta*. Di fronte al fenomeno televisivo, Eco mette in evidenza la possibilità e la necessità di un'ampia riflessione estetica su «tutti i fenomeni comunicativo-produttivi, per scoprirne la quota di artisticità e di esteticità»: l'invito è riferito anche ai prodotti tipici della cultura di massa (Eco, 1962³, 179). È dunque proprio la elitaria neoavanguardia a conferire natura estetica al quotidiano moderno di massa.

Furono invece proprio le democrazie *popolari* che, ad opera di una politica culturale astratta (e *politicamente* elitaria), a escludere le a-

vanguardie dalla «tradizione progressista». Né, nella visione politica dominante nel socialismo reale, il quotidiano (e tanto meno la sua capacità di generare esteticità) poteva elevarsi a oggetto d'interesse di legittimi movimenti artistici. «La realtà denota se stessa senza uscire dalla propria attualità. "Sono reale", dice, e con questo, in un batter di ciglio, assume un'immagine, cessa di essere reale eppure nel cessare, essendo soltanto il prototipo dell'immagine, ridiventa realtà, seguendo così l'esempio di quel bugiardo che dice: "io mento"». La metafora è di uno scrittore postmoderno bulgaro da noi già ricordato (Dicsev, 1993, 20), che nel passo citato prende in esame la natura e il funzionamento di un sistema socio-politico *sostanzialmente* diverso da quello italiano, nonostante le superficiali analogie come quella dell'accelerata modernizzazione di un paese agricolo arretrato oppure quella della presenza di un'ideologia politica interessata all'*engagement* degli intellettuali nel proprio progetto di costruire una società migliore, progetto mediato anche con una *poetica* (elitaristicamente e intellettualisticamente) d'impegno. La differenza sostanziale sta nel *carattere aperto del sistema italiano*, nel suo *feed-back* positivo, nel rapporto dialogico che si instaura tra la modernizzazione capitalistica - interessata a integrare i (nuovi) «fattori di disturbo» e quindi, in definitiva, ad ascoltare la critica - e l'intellettuale della neoavanguardia, moderno e modernizzante, critico e tendenzialmente autocritico. Le accuse mosse alla neoavanguardia (sarebbe un fenomeno retorico di imitazione, che riprende modelli proto-novecenteschi, vedi Grana, 1986; Gambaro, 1993, 234-235) senz'altro non si possono riferire al ruolo culturale estremamente complesso e innovativo che essa ha svolto. È stata proprio la *possibilità di «ripetersi» dell'avanguardia* a produrre una delle possibili forme di esaurimento-compimento della formula «arte - utopia sociale - sperimentalismo» ovvero dell'arte-intervento. Per l'appunto, è stata «l'ultimo movimento letterario del novecento» italiano.

Abbiamo detto in precedenza che nella cultura ungherese postmoderna la piena integrazione, esclusivamente poetico-linguistica, dell'ultima modernità letteraria (il realismo socialista) ha potuto creare sentieri di mediazione con la tradizione, fino ad allora preclusi. Tra le forme di mediazione nuove acquista grande rilievo, per l'appunto, la *ripetizione*.

Più volte potrà sembrare che mi ripeta (quando mi ripeto): non sono sciatto, solo impotente... una delle grandi tentazioni della letteratura attuale o moderna è di

*creare l'unicità del tempo e, insieme, la possibilità di una receptio complexa, insomma, la possibilità di una ricezione ricca e articolata: con il risultato (caso mai ci si arrivi) di scoprire cose che ogni scolaro delle elementari sa: nulla da fare, per poter leggere bisogna seguire riga per riga, una dopo l'altra... Volentieri mi immagino fogli dattiloscritti grandi come il muro d'un edificio, afferribili con un unico battito di ciglia (i motivi verrebbero evidenziati con lo stesso colore, o eventualmente con freccette... mi sembra ancora più idoneo un paragone più all'antica... paesaggio e organicità. Penso (vorrei?) che la forma esterna, la forma d'esistenza ideale dei miei libri sia: il giardino. Da intendere, però, in modo del tutto semplice: il lettore passeggia nel giardino e, «al punto giusto», si mette a leggere. Magari un foglio di pagina attaccato su un cespuglio. O, più poeticamente: legge il cespuglio... non vorrei stabilire i sentieri da percorrere... Però da amico vero, impegnato, all'occorrenza alle note non potrò rinunciare, così, nonostante tutto, continuerò a fare il tracciatore di sentieri. E per quanto riguarda il giardino: non è francese, né inglese. Neppure giapponese. D'altra parte il giardino ungherese non esiste, la letteratura sui giardini non ne parla¹⁴⁷. (Péter Esterházy, *Il cigno impagliato*. - scritti -. Premessa, 1988¹⁴⁸)*

Guardare, anche se solo in forma di abbozzo, al sapere letterario in termini di antropologia (culturale) può rivelarsi particolarmente utile per comprendere il carattere del postmoderno letterario ungherese. La postmodernità, alla sua prima apparizione nel microcosmo letterario conquista in modo quasi esclusivo il rapporto tra testo e suo lettore, provocando un mutamento negli equilibri che fino a questo momento di svolta caratterizzavano la *cultura testuale*.

In essa si verifica infatti una trasformazione della funzione che lo scrittore, in genere consapevolmente, attribuisce al proprio «lettore ideale»: *il lettore viene esplicitamente invitato ad assumere il ruolo di partner* per realizzare la qualità intertestuale dell'opera. È uno degli aspetti della postmodernità per cui essa, da studiosi sia ungheresi che europei, viene considerata il codice letterario «più democratico». Ma, a nostro avviso, occorre mettere in evidenza che è, per l'appunto, sul piano della *cultura testuale* cioè sul *piano estetico* che tale natura democratica del postmoderno artistico è operante. È all'interno dello spazio testuale che il lettore (ideale) spesso agisce da protagonista (oppure viene rappresentato da qualche altra figura meno strategica). Accade così, come osserva Fokkema (1984), che l'interpretazione *estetica* del testo non passa più «attraverso l'autore, né attraverso la comunità dei lettori colti», ma «è nel testo stesso che il lettore viene costantemente interpellato, sollecitato, interrogato». Da questa valutazione prende spunto un teorico ungherese, Zoltán Szerdahelyi, quando nel 1990, tentando

una prima classificazione degli elementi compositivi del testo postmoderno, conferma che questa è «una forma letteraria "democratica"», in quanto «il lettore diviene creatore dell'opera alla pari con lo scrittore-narratore» (frequentemente narrando alla seconda persona singolare, una formula di scrittura imperniata *direttamente* sul lettore), e che dunque non occorre più il lavoro interpretativo del critico (Szerdahelyi, Zoltán, 1990a, 182, 188).

Questo riferimento, però, alla democrazia e alla interpretazione acquista un peso particolare se si tiene conto che (come abbiamo visto discutendo il programma di democratizzazione dello stile e l'uso della tradizione nell'interpretazione politico-ideologica del fatto letterario) si tratta di due cardini della politica culturale del Quarantennio. Questi due concetti che volevano essere estetici, inseriti nella gerarchia di valori su cui si fondava l'azione quotidiana della politica, divennero invece categorie politicamente normative per prescrivere e regolare le condizioni concrete dell'accesso alla democrazia artistica «socialista-reale». Gli scrittori ungheresi, almeno in tutta la prima fase della loro postmodernità letteraria (vale a dire tra il 1979 e il 1990), sono consapevoli dell'impossibilità di sentirsi esonerati - pena la propria sopravvivenza sociale - dal dovere di conoscere le condizioni concrete di accesso al codice letterario in quel momento più democratico. Essi tuttavia intendono anzitutto «elaborare» il realismo socialista, questa modernità artistica *eterodiretta* in tutti i suoi momenti (dalla teoria e dall'atto creativi dell'artista, alla teoria e all'atto ricettivi del pubblico). Si tratta di un percorso *puramente estetico* che, proprio in quanto tale, nell'intenzione di questi scrittori vuole significare, come abbiamo già visto, l'inserimento del realismo socialista nella *memoria collettiva estetica*. Fino a quel momento infatti, secondo le regole della contestazione letteraria, vi esisteva solo come rimosso. Con la postmodernità, invece, vi può apparire apertamente, anche se nella forma liberatoria ed emancipante dell'ironia.

Ma, evidentemente, sia l'«elaborazione» del realismo socialista e del contesto culturale in cui esso s'inserisce, sia la percezione-comprensione-fruizione dei metodi e dei risultati di tale atto, oltre a richiedere una conoscenza approfondita dei fatti, generano un metalinguaggio. Cioè, si costituisce un *messaggio elitario*. Lo spodestamento dell'interpretazione dei mandarini ad opera della democrazia della fruizione e l'instaurarsi del «diritto del lettore come valore-base» e del diritto

alle «interpretazioni individuali», dunque, si verificano sul terreno esclusivamente estetico-testuale (come notava Miklós Almási intervenendo nella, a suo tempo analizzata, *Inchiesta sul postmoderno* del 1987), mentre, per quanto riguarda le condizioni operative, si ha da parte degli scrittori postmoderni ungheresi, da parte cioè di «una élite colta interessata all'arte» (Bürger, 1990, 124-125), soltanto un'offerta di nuova comunità interpretativa, un invito postmodernamente «debole», una *morbida imposizione*. E questo comportamento non è solo ungherese, ma rientra nelle modalità operative del postmoderno artistico europeo¹⁴⁹. Così quella ungherese può essere letta come una sorta di letteratura gergale, adottata da un ristretto gruppo sociale, semplicemente come un caso del più generale «pluralismo stilistico postmoderno» (Ágnes Heller).

*Il tempo esiste
basta che non scrivi
che ho paura
non ho paura
anche se i guai sono tanti
se non li si guarda
in faccia
il tempo esiste
tante cose
vecchie e
nuove son passate
Dio mio
tante volte
quel porco del tempo
bisognerebbe prenderlo
sul serio
quel dannato di un tempo
(Canzone dal film di Péter Gothár, *Il tempo esiste*, 1985¹⁵⁰)*

*All'estensore del diario il colpo di grazia arriva qui, con la giornata che neppure inizia. Chi crede che si possa rimediare con la fantasia, si sbaglia di grosso. La giornata deve esistere: niente storie.
(Péter Esterházy, *Diario del locandiere*, 1986¹⁵¹)*

Collocata all'incirca al centro di *Introduzione alle belle lettere* (insieme alla data del 16 giugno), questa espressione, «niente storie», è un polisenso (significa simultaneamente, da un lato, il comando di un super-io che vuole imporre un agire reale che coincida con la perdita dell'energia narrativa e, dall'altro, il riscontro da parte dello scrittore

di una impossibilità: se mancano le storie reali, vengono a mancare anche quelle narrate, la fantasia non vi può sopperire, si può solo raccontare questa mancanza). Essa si presenta come la frase chiave dell'intero testo, facendo da raccordo fra le prime parole del libro («il 16 giugno giorno quotidiano») e le ultime («Gli scrittori fantasticano. Certa è solo la morte. Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso»). Queste ultime infatti, proponendo la iterazione infinita dell'atto della scrittura, assumono la narrazione come un processo temporale illimitato e insieme, per quel che concerne la soggettività dello scrittore, come un *acting-out* poetico-linguistico.

14. LO SPETTRO DELL'UOMO SENZA QUALITÀ (LINGUISTICHE)

«Com'è il prosatore d'oggi?» chiede Péter Esterházy (ripetendo quattro volte la domanda) in un suo testo breve (1986c, 501-502; 1988m; it. 1992b). Lo chiede, con espliciti intenti metanarrativi a proposito di canoni e convenzioni, appunto «dialogando» con il lettore, prevedendo da parte di questi attenzione e ricettività proprio sul punto *canoni e convenzioni*. In altre parole lo scrittore prevede, per chiunque si trovi oggi di fronte a un testo letterario, l'evidenza, il rilievo, il bisogno, così come la validità, di domande come: *cos'è la letteratura?*, *in che modo il fatto letterario si costituisce come tale?* E prevede che le risposte siano individuali, giacché oggi autori e lettori sanno che «i canoni sono le metafore del presente: proiettano nel passato le iniziative del presente» e «derivano da premesse che normalmente li fanno diventare l'*allegoria dell'evoluzione della comunità*» (Szegedy-Maszák, 1992a, 132). E anche Péter Balassa osserva nell'arte postmoderna l'affermarsi di un «canone dell'assenza di canone», cosicché in questa arte-gioco «si abbandona non solo l'assunzione di norme ma, addirittura, quella della deviazione dalle norme intesa come necessaria e perenne» (Balassa, 1987a, 231, 239).

Il testo breve di Esterházy, che abbiamo appena citato, originariamente faceva parte di *Piccola pornografia ungherese* (1984; titolo ancora con una sola lettera maiuscola), e questa fu uno dei 21 testi da lui pubblicati una prima volta tra il 1978 e il 1984, secondo il principio del tempo lineare, e una seconda volta nel 1986 *tutti insieme*¹⁵², confermando con tale decisione uno degli aspetti (cultural)antropologici più significativi dell'individuo postmoderno:

la sua caratteristica percezione del tempo, il quale viene compresso in uno spazio percepito e vissuto come *spazio circolare e, apparentemente, atemporale*, uno spazio insomma in cui il tempo latita. Lo scrittore infatti, lasciando emergere il fenomeno da lui definito «unicità del tempo», ha fatto scomparire la linearità (il processo storico) della propria creatività. La latitanza del tempo resta, comunque, una delle questioni di base della riflessione di Esterházy. Per esempio, nel 1988, in *A casa* (1996c) il problema dell'esistenza, dell'oggettività, dell'immobilità o, ancora, del carattere «benedetto e grigio» del tempo costituiscono nodi di un itinerario spaziale e testuale che mira alla riscoperta di un possibile ruolo costruttivo del tempo.

Sul piano della creatività è possibile vedere con chiarezza taluni importanti momenti di *antropologia postmoderna*: la Parola poetica viene a «integrarsi» (Gadamer) con un altro da sé¹⁵³, trasformando tutti e due i momenti nella particolare energia artistico-spirituale del dare nome (per Esterházy una operazione disincantata), del formulare le frasi in termini realmente comunicativi, in termini (come abbiamo già detto) autenticamente linguistico-retorici (Esterházy, 1988e, 154; 1991b, 72). Un nome quindi intenzionalmente paradossale che, nel caso che stiamo esaminando di Esterházy, in una prima fase si presenta come l'insieme del titolo-sottotitolo del volume del 1986, *Introduzione alle belle lettere. - introduzione alle belle lettere*.

Nella prassi degli scrittori postmoderni ungheresi il dialogo metanarrativo con il lettore spesso si fonda sulla *ripetizione* (Bacsó, 1990). Ne è un esempio minimo, ma illuminante ed emblematico, la struttura e il significato del frontespizio di *Introduzione alle belle lettere*. Vi troviamo tre piccole unità testuali: oltre ai già citati titolo e sottotitolo, vi figura anche il luogo dell'edizione, «Budapest». Secondo la logica editoriale corrente, il *titolo* che Esterházy dava all'opera in questione avrebbe dovuto essere un *sottotitolo*, per rendere manifesto l'elemento comune presente nei singoli testi che la raccolta univa e che fino a quel momento erano infatti stati presentati al pubblico dei lettori come testi autonomi, sebbene accomunati da un sottotitolo¹⁵⁴.

In realtà, già in occasione della prima edizione dei testi, nei primi anni ottanta, si percepiva il carattere «debole» della loro (pur ancora appariscente) autonomia: fin dal primo momento risultava chiarissima infatti una caratteristica saliente del discorso di Esterházy, il *pia-*

cere dell'intertestualità. Ovvero, come dice l'autore stesso, il piacere di *imbrogliarsi «con tanta facilità in frasi prese a prestito»*, di fare il «copista», cui permettere «una sortita veemente dalla sua cella con (sguainata) una meravigliosa citazione di Pascal», e assaporare con «fierezza reale» il «piacere del risultato» (Esterházy, 1986a o 1988c; it. 1996c)¹⁵⁵. Eppure nella ri-edizione del 1986 ciò che tradizionalmente avrebbe dovuto fungere da sottotitolo si innalza a titolo: viene fatto protagonista, in un gioco di richiamo con il proprio doppio (il sottotitolo «reale» che, rispetto al titolo, risulta appena - ma *significativamente* - modificato). Nemmeno uno sguardo veloce e superficiale, purché di un occhio allenato alla realtà letteraria ungherese degli ultimi quarant'anni e quindi in grado di cogliere il contenuto culturale della «pura» immagine grafica costituita dall'insieme di un titolo e un sottotitolo, trova qui il raddoppiamento inutile o può sospettare un eventuale errore di stampa.

In effetti, questa micro-intertestualità linguistico-figurativa risulta subito il riflesso letterariamente «condizionato» di un ambiente culturale in cui la parola «introduzione» rimanda a una specifica formula di libro, a quella moltitudine di manuali che «introducono» al materialismo dialettico, all'estetica marxista, ecc. ecc. Qui abbiamo dunque una elaborazione/reazione/azione ossessivamente poetico-linguistica che mira a rifondare la letteratura (la realtà poetico-linguistica ungherese) - mutilata dalla politica culturale vigente - recuperandone l'intero *corpo* figurat(iv)o, senza volerne celare i *segni incisi* dalla storia e dalla tradizione recenti e meno recenti.

Ecco allora che, di fronte a un successivo sguardo che lo interroga, il sottotitolo divenuto titolo si mostra come una *ripetizione dotata di senso*. Con i sottotitoli che indicavano il genere letterario cui il testo apparteneva gli scrittori tradizionalmente mettevano il lettore a proprio agio, facilitandolo nella scelta (anche inconsapevole) della chiave di lettura. Qui invece l'omologia tra titolo e sottotitolo implica un momento di *disagio* e di disorientamento. Lo scrittore (che è laureato in matematica), nell'intento di determinare in senso postmoderno il comportamento del lettore che sta entrando nell'universo testuale, crea con l'omologia una situazione logica che potremmo indicare come una argomentazione alla Zenone. Lo Zenone postmoderno intende dimostrare le *contraddizioni dei movimenti culturali forzati*. Infatti, nella tautologia formale - la Introduzione è una introduzione - si cela l'idea che l'«Introduzione»

non possa essere un esauriente *manuale* di letteratura, come invece avrebbe potuto pretendere la politica culturale dogmatica che spingeva chi vi si applicava a sostituire lo studio della letteratura e soprattutto l'*esperienza* letteraria diretta, e quindi la stessa realtà letteraria, con lo studio, l'*esperienza* e la realtà (manualistica) del *metodo* della «critica costruttiva» da seguire di fronte alla letteratura¹⁵⁶.

Muoversi verso un'idea (politica) di letteratura per Esterházy significa compiere un movimento simile a quello della tartaruga di Zenone, la quale era condannata a ripetere all'infinito il gesto con cui dimezza la distanza, un gesto che, di volta in volta, essa si immagina come un passo avanti verso il raggiungimento della meta prefissata. Per Esterházy la realtà letteraria non è un obiettivo da raggiungere, ma un *corpo* mobile in cui bisogna *stare dentro*. L'*Introduzione* risulta, infatti, solo un *incipit* (per l'immaginario estetico), una *inizi(o)azione* (dal punto di vista dell'etica, dell'impegno postmoderno tipicamente «debole») alla letteratura ungherese, scritta in lingua ungherese, offerta a Budapest: nella/alla capitale ungherese.

Per Esterházy il fatto letterario è dunque un enorme spazio attraversato da *movimenti «deboli»*, non di *direzione* ma di *ripetizione*, di *circularità*, di interdipendenza: per esempio, lo scrittore presenta l'elenco dei testi altrui citati (ripetuti), insieme all'indice dei testi propri che vengono riediti (ripetuti). L'idea della circolarità e della intrinseca, complessa tensione etica viene offerta, fatta apparire attraverso raffigurazioni allegoriche (com'è quella, per esempio, di un serpente che gira intorno a una forma d'uovo, di fronte al lato concavo di una linea curva, e di fronte alla data 1978-1984 inscritta nel lato convesso della linea; o quella dello stesso serpente visto da sopra, in altri punti del volume, nella forma per l'appunto di un cerchio). Esterházy ripete di continuo l'idea della *circularità-ripetizione*, tra l'altro anche sul risvolto di copertina (da noi già citato), in termini di Parola poetica («il serpente postmoderno si morde la coda»).

L'obiettivo di tale *attività circolare* (come avverte Esterházy, ancora sul risvolto di copertina) è di offrire al lettore ungherese un terreno testuale libero da *movimenti falsi*. Al posto di introduzioni che non *intro-ducono* (se non a interpretazioni convenzionali e rigidamente confezionate) e che, quindi, *es-pellono* - *espellono*, per esempio, la categoria del *nulla*, categoria cara a questo scrittore che, essendo difensore della libertà della *fantasia*, e quindi della possibilità di *an-*

dare oltre il pensabile, la distingue dalla categoria del *non-essere*, (Esterházy, 1992e, e va ricordata a questo punto, anche se solo di passata, la «poesia» di Borbély la quale, pur non rifiutandosi anch'essa al non-essere, si colloca nel vuoto fra «visibile» e «invisibile») - Esterházy offre un'introduzione che conduce fuori (come diceva il risvolto di copertina dell'*Introduzione alle belle lettere*), appunto *oltre* le introduzioni-indottrinamenti che siano espulsivi rispetto alla infinità testuale, verso uno «Spazio pieno» in cui tutto venga esperito come testo (anche l'intervallo), in cui la tradizione (*A casa*, 1996c) si trasformi in movimento autentico in quanto verosimile (*fuoruscita rozza e corretta*). In ogni caso, è evidente che per Esterházy l'introduzione coincide con l'assunzione di un «atteggiamento di ascolto» e con il formarsi di una «coscienza della determinazione storica» (Gadamer, 1985, 417).

Esterházy è in cerca di uno spazio acustico riempito in modo del tutto uniforme, privo di musica, di forme e di figure musicali. Egli cerca una acustica fondamentale¹⁵⁷ la cui complessità è l'insieme di reale e di immaginario, un insieme che si presenta non come un fine ma come un dato iniziale o, meglio, *introduttivo*, introduttivo all'Introduzione-iniziazione alle «Belle Lettere» (ungheresi), a uno «spazio racchiuso tra due parentesi tonde invertite», uno «spazio appunto pieno, in cui tutto è testo, persino l'intervallo». Di esso le parentesi invertite segnalano il carattere di marginalità, ma giudicano fuori tema ciò che non è testo e che quindi non è. Lo stare dentro (il testo) è dunque contemporaneamente un aprire, una indicazione di fuoruscita (rozza e corretta, come avverte il sottotitolo del testo *A casa*) verso l'impen-sabile.

Si tratta di una «Introduzione» anche perché sue parti verranno riprese da Esterházy in testi successivi. Come accade per esempio alla ultima frase prima della parola «fine» di *I verbi ausiliari del cuore* («L'ultima cosa che si trova nel comporre un'opera è di sapere quale bisogna mettere per prima») la quale, quasi in contemporanea con il suo diventare parte dell'*Introduzione* (Esterházy, 1986m, 716; it. 1988a, 128), viene a «elaborarsi» all'inizio di un altro testo (*A casa - fuoruscita rozza e corretta -*), in cui si dilata a vero e proprio racconto di se stessa, in una sorta di *autobiografia della frase*. Questa frase - che a più riprese viene ripetuta in vari testi di Esterházy (per esempio 1986r, 388; 1986f, 627; 1986m, 716) e che è in dialogo con un'altra frase di Miklós Mészöly (1989b, 621: «non siamo in grado

neppure di intendere cosa viene prima e cosa viene dopo») il quale, a sua volta, come Esterházy esplicita, si rifaceva alla frase di Pascal (1961, 78) - viene inserita nel laboratorio letterario di ben quattro autori che in una rivista scrivono sul medesimo tema, l'*etica della frase* intesa come accadimento comunitario¹⁵⁸.

La funzione di *Introduzione* è dunque quella di essere una - molto peculiare - propedeutica alla letteratura. Più precisamente, si tratta di un avviamento alla comprensione del *caotico* mondo della comunicazione letteraria degli anni del socialismo reale (con importanti connessioni con le vicende letterarie di tutto il novecento e di tutta la storia ungherese), una comunicazione commutata in un *mercato politico delle parole* che nel 1986, anno della pubblicazione dell'*Introduzione*, era praticamente l'unica agorà (tardo-moderna) della vita intellettuale e artistica di questo paese. Essa era il luogo di un *incessante mercanteggiamento polemico* tra il decrescente potere politico del Partito e la crescente influenza culturale dell'opposizione dei letterati (insieme ai sociologi, storici e filosofi).

L'*Introduzione* inoltre è una propedeutica particolare in quanto si offre come il luogo di una rara esperienza estetico-linguistica. Essa ci dà la possibilità di *transitare* nel laboratorio dove lo scrittore - il *prosatore* - si presenta come colui che «simula» la figura dello scrittore (se vogliamo, la «cita» dall'universale prontuario artistico): simula uno scrittore che *tenta* di produrre un imponente («grande») *romanzo* tale da innalzare l'«universo di citazioni» (Julianna Wernitzer) a «vertigine del generale» (José Saramago), ancora tuttavia senza riuscirci. L'*Introduzione*, uno dei capolavori della narrativa nel primo postmoderno ungherese, è un atto di verità estremamente dignitoso di fronte alla storia letteraria del Quarantennio, scandita da infinite decisioni politiche di modernizzazione velleitarie e fallite. Nel riconoscimento di tale stato di cose, l'unità fra tensione etica e letteraria produce un postmoderno *desiderio di romanzo*.

Questo desiderio, del resto, è anche un segno per così dire epocale. Esso infatti, oltre che dai protagonisti della prima postmodernità ungherese e dai «nuovissimi postmagiari», è percepito da molti esponenti del pensiero letterario postmoderno internazionale. Il citato José Saramago, ad esempio, scrittore con un'esperienza politico-sociale molto diversa da quella di Esterházy, eppure culturalmente assai simile a lui, parla del bisogno di un «*luogo letterario* (luogo, non *genere*) capace di ricevere... gli affluenti torrenziali della poesia,

del dramma, del saggio, e anche della scienza e della filosofia, divenendo così espressione di una conoscenza, di una visione cosmica, come lo sono stati... i poemi antichi». E, a testimonianza dell'esistenza dell'*individuo postmoderno* con i suoi specifici tratti antropologico-culturali, afferma che questo nuovo luogo letterario produrrà «un tempo poetico, fatto di ritmi, di pause, un tempo lineare e insieme labirintico, instabile, mobile, un tempo regolato da un orologio altro, un flusso verbale che trasmette una durata e che una durata trasmette... è il tempo poetico, che appartiene alla recitazione e al canto, che usufruisce di tutte le possibilità espressive dell'andamento, della cadenza, della coloritura, che è melismatico o sillabico, lungo, breve, istantaneo» (Saramago, 1989). Si tratta di una visione del nesso tra tempo e ritmo (movimento) che potrebbe palesemente andare d'accordo con la *acustica fondamentale* ricercata da Esterházy.

15. LA MISURA DELL'UOMO SENZA QUALITÀ LINGUISTICHE

La ragione per cui il desiderio di romanzo, il desiderio di una macrostruttura, di una grande figura narrativa tradizionale, non poteva essere appagato nel primo postmoderno letterario ungherese è fondamentalmente l'*eccessivo peso del materiale linguistico* (di ogni tipo e livello immaginabili) che lo scrittore ha deciso di praticare per recuperare, secondo i criteri del «realismo linguistico disincantato», il *terreno linguistico-ontologico della letteratura*. Lo scrittore simula «impotenza» (Esterházy) o - per usare un termine che ci sembra connetta l'(auto)ironia centro-europea con la riflessione postmoderna dell'Europa occidentale - «inoperosità» (Jean-Luc Nancy) nei confronti delle macrostrutture e dice di sé: «il mio corpo si sfilaccia» (*szétfoszlok*), citando-ripetendo-attualizzando un atomo dell'immaginario poetico di Attila József (ancor oggi al centro della memoria letteraria collettiva in Ungheria) affinché l'impossibilità della macrostruttura romanzesca risulti convincente per il lettore, cosicché dunque scelga di entrare nel circolo ermeneutico nuovo (che attraverso questo tipo di architettura testuale gli viene proposto) e di partecipare attivamente alle riflessioni appunto su «com'è il prosatore oggi» e, inoltre (cosa implicita), su com'è e cosa è il testo, la testualità, la letterarietà oggi. È, l'*Introduzione* di Esterházy, una *morbida imposi-*

zione di comunità interpretativa (a «elaborazione» della memoria dei modi violenti usati in precedenza per organizzare la cultura). È stato, dunque, l'eccessivo consumo (potremmo dire lo «sfilacciamento») politico del linguaggio ordinario a far sì che nella prima fase del postmoderno letterario ungherese venisse proposta una via ungherese (centro-est-europea) da percorrere per «elaborare» l'esperienza (considerata fallita) della modernizzazione letteraria nel socialismo reale. E tale via cominciava da un grande *inventario dei materiali linguistici*, da una registrazione dello stato della lingua. Cominciava cioè dal diretto censimento dei dati scadenti e frantumati, dei rottami del linguaggio di un movimento operaio astratto e retorico, pieno di pensieri ed emozioni formulati secondo svariate regole di censura e autocensura collettive e individuali. Un linguaggio talmente inutilizzabile che negli anni cinquanta era stato addirittura richiamato - è il caso di dire - all'ordine in un lavoro, qui già citato, di educazione linguistica (in cui si parla di eccesso di «immagini assurde») commissionato dalla stessa politica culturale del socialismo reale *hard* (Fónagy, Soltész, 1954, 33-34).

La via ungherese (per «elaborare» l'esperienza della modernizzazione letteraria del socialismo reale) conduceva poi all'analisi dell'ambiente linguistico, che veniva scoperto *entropico*, privo di energie. Si trattava, certamente, di una scoperta elementare fatta dall'intera intelligenza letteraria dell'Europa dell'est, verso la fine degli anni settanta apertasi definitivamente (anche se non subito e non ovunque) alla *questione del linguaggio*. Un intellettuale russo così scriveva a quel tempo: «La verità sulla realtà sovietica squallida è già diventata per tutti così evidente, che smascherarla una millesima volta, raccontando della miseria di diritti dei semplici lavoratori sovietici, dell'arbitrio del potere, dell'abominevole sistema dei privilegi di casta, dell'assurdità del marxismo-leninismo ecc., per i giovani scrittori semplicemente non sembra più interessante. Inoltre, il metodo obbligatorio del realismo socialista, che ha condotto alla grigia monotonia e alla banalità incolore della letteratura ufficiale, ha generato il disgusto verso ogni "descrittivismo" in genere, e una forte attrazione, invece, verso lo sperimentalismo». E la fioritura di questa creatività espressiva russa di fine anni settanta, prodotta dagli scrittori del *samizdat*, non solo toglie dall'oblio collettivo la tradizione dello sperimentalismo inizio secolo con cui essa appare paragonabile per la ricchezza di correnti, scuole e stili ma, soprattutto

to, mette in primo piano una sorta di «realismo» o «naturalismo» linguistico che, per l'appunto, «per molti giovani scrittori è la via più diretta per esprimere il nuovo volto dell'odierna vita sovietica e la nuova psicologia dell'uomo sovietico». In questi giovani sono «i neologismi sovietici, il "linguaggio di strada", il gergo sovietico, che in maniera sorprendentemente precisa comunicano l'atmosfera della vita sovietica», in essi «ruvidità nel linguaggio» e «scorrettezza dell'espressione» diventano il riflesso dell'«oscurità della coscienza non sviluppata dell'uomo della strada», inebetito e assordato dalla propaganda, ma senza prestarvi fede, smarrito e disorientato... tuttavia non... del tutto accecato» (Mal'cev, 1977, 32)¹⁵⁹.

Il bisogno di «realismo linguistico» in Ungheria era sia della neo-avanguardia sia della postmodernità letteraria. Ma si tratta di due realismi linguistici molto diversi. Se, come abbiamo visto, la neoavanguardia compiva i «gesti eroici» dello «spegnimento del significato» realizzando così la mimesi dello stato linguistico della comunità sociale, lo scrittore postmoderno, recuperando e ri-contestualizzando alcune figure ungheresi di artista *bohémien* (lo «stravagante», l'«ozioso», il «tizio») come protagonisti di un tessuto poetico-linguistico autoriflessivo, si traveste e si immerge nel flusso linguistico per creare il racconto della *propria* esistenza (disagiata) nella lingua (disfatta): «La scrittura: in qualche maniera viene a strutturarsi giacché io la organizzo... è soggettiva. Lo stesso scrittore è il soggetto. È lì esposto. La frase che scrive, e come la scrive, significa la sua vita, significa tutto. Per questo l'oggetto della rappresentazione è la frase. Occorre dirlo in modo così estremo», annota Endre Kukorelly (in un passo qui già riportato) oppure, insistendo sulla necessità di percepire le connessioni delle cose per produrre una costruttiva «ironia nuda», Esterházy rende palese l'identità che, pur parziale, corre fra il personaggio creato dallo scrittore e la personalità dello scrittore stesso.

«Ruvidità nel linguaggio» e «scorrettezza dell'espressione» appaiono, nell'*autoriflessione testuale* degli scrittori postmoderni ungheresi, certamente il riflesso dell'«oscurità della coscienza», non però della «coscienza non sviluppata dell'uomo della strada». Semmai, tale riflesso scaturisce dall'oscurità *morale* della coscienza *collettiva*, come essa si costituisce nella comunicazione sociale e, in particolare, letteraria. Nel clima «liberale» del *kádárismo* la comunicazione è fondata sulla *menzogna collettiva*, avverte

Esterházy (con la voce narrante che s'intreccia, commentandola, a quella della madre in *Verbi ausiliari del cuore*, una voce in realtà presa in prestito dallo scrittore austriaco Thomas Bernhard e ritornante in vari punti di *Introduzione alle belle lettere*): «Quante centinaia di migliaia, quanti milioni di persone si sono già rassegnate... quanti soprattutto in questo paese senza dubbio orribile, spaventoso e ridicolo, in questa patria, la più ridicola e la più orribile di tutte. Per quel che riguardava questo paese, questa sua patria, qui, per poter esistere e anche solo per poter procedere da un giorno all'altro non si poteva mai dire la verità, con nessuno e su nulla, perché in questo paese tutto procedeva solo grazie alla menzogna, alla menzogna con tutte le sue velature e i suoi ghirigori e camuffamenti e intimidazioni. La menzogna era tutto in questo paese, la verità esisteva perché si potesse accusarla, condannarla e schernirla» (Esterházy, it. 1988a, 67)¹⁶⁰.

Qui soltanto grazie alla menzogna andavano avanti le cose, si trattava dunque di una comunicazione sociale «sistematicamente distorta» e tenuta «in piedi solo in apparenza, cioè in modo controfattuale» (Habermas). Secondo Péter Nádas fu all'inizio degli anni settanta - in seguito alla sconfitta nel 1968 del tentativo praghese di riforma del socialismo reale - che nelle società centro-est-europee il *relativismo* etico conquistò pieno e totale consenso, cosicché il *pensiero pratico* si sostituì all'*etica* (realmente pragmatica) dell'*individuo*, con l'implicazione che venivano a confondersi la legittimazione del potere e l'etica della politica. Fu allora, osserva ancora Nádas, che anche nel mondo letterario cominciò a decadere il principio secondo cui «la legittimazione del potere è soltanto la premessa della sua moralità, mentre la responsabilità individuale ne è l'unica garanzia» (Nádas, 1990b, 15)¹⁶¹, principio che venne sostituito dal praticismo morale e, quel che a noi qui più interessa, da una corrispondente modalità di linguaggio. Per esempio, quando uscì *Charta '77*, il documento di protesta contro il potere antiliberal e antidemocratico cecoslovacco, un gruppo di intellettuali ungheresi d'opposizione esprime la propria solidarietà a quelli cecoslovacchi con un proprio breve documento. Ci fu allora uno scrittore che esprime il suo praticismo morale con le parole: «Peccato che non mi abbiano detto che questo documento doveva essere messo in circolazione, perché l'avrei firmato anch'io. E come sono lieto che non l'abbiano fatto!» (Sárközi, 1977, 55). Ma a parte i singoli casi di cronaca, che pure illuminano in qualche

modo questo peculiare atteggiamento linguistico-morale ungherese, importante è che esso sia stato portato a elaborazione nei testi del postmoderno, e tramutato in raffigurazione poetico-linguistica del pragmatismo etico. Cominciò l'autore di *Romanzo della produzione*. Possiamo illustrare la cosa con una delle scene del romanzo che si fonda su una complessa intertestualità tra l'io narrante, Esterházy che si autoraffigura, l'immaginario di Kálmán Mikszáth attraversato da una sorta di realismo magico e gioviale di fronte al primo (cattivo) liberalismo ungherese di fine ottocento e infine l'universo poetico dell'illuminismo goethiano. In questa scena la voce dell'autore dice e fa dire frasi che si spezzano in due quando, per esempio, dopo un soggetto come «un infame regime antipopolare» non si riesce a trovare un adeguato predicato, mentre d'altra parte intervengono clichés e luoghi comuni che, sempre secondo la voce dell'autore, «si sono incollati ai cervelli... per cui uno non riesce a farsi venire in mente che le cose potrebbero anche essere diverse» (Esterházy, 1979, 309-310).

Si ha, insomma, il racconto di un disagio stare nella lingua dell'epoca kádariana, il racconto di quella sorta di *compromesso* tra la pretesa egemonica (linguistica) della sfera politica sulla comunicazione sociale e artistica (poetico-linguistica) e la volontà (non sufficientemente matura) di quest'ultima di emanciparsi. Un esempio significativo di tale compromesso linguistico è la diffusa accettazione dell'uso del «noi» (proposto dal potere politico) per uscire dal «ghetto» dell'opposizione e accedere al territorio dell'agire comunicativo moralmente praticistico. Ciò significa costruire un proprio messaggio sociale accettando di stare *nominalmente* all'interno dei confini dell'ideologia del potere e, quindi, sottomettendosi al suo controllo *soft* (che in effetti, a sua volta, usa la «tolleranza», non più il «divieto»). Il quale potere, anch'esso investito dal praticismo linguistico-morale, sfrutta da parte sua la prima persona plurale per legittimare la propria posizione di fronte alla comunità del compromesso linguistico (su tutto questo vedi Szende, 1990, 24).

Questo compromesso linguistico del periodo (1957-1988), dunque, produce una situazione comunicazionale che, egemonizzata dalla *lingua politica*, si caratterizza per un sostanziale blocco evolutivo. Non si verifica nessun autosviluppo in quanto il potere politico evita in ogni modo di mettere in pericolo la *pace linguistica*. Una prima conseguenza di questo stato di cose è il verificarsi di una discontinui-

tà storica nel processo identificativo del potere politico stesso, il quale per amor di pace (linguistica) interrompe le comunicazioni anche con il proprio passato (di qui fra l'altro le difficoltà della storiografia ungherese socialista, anzitutto nel definire le categorie di coscienza e comunità nazionali¹⁶²).

L'egemonia della lingua politica sulla comunicazione sociale fa sì che le caratteristiche di tale lingua dilagino oltre i propri confini. Queste caratteristiche sono state così riassunte: inesattezza, deficit informativo (abbondanti silenzi e comunicazione unidirezionale), distorsione delle dimensioni dell'oggetto comunicato (che si vuole confuso di necessità assoluta), ipertrofia istituzionalizzata della comunicazione, logica espositiva da saggezza popolare (per aumentare l'ascolto), gergo (Szende, 1990, 22-31). È interessante notare come nell'ultimo periodo del socialismo reale, nonostante il predominio di un gergo in cui vengono ridimensionati gli aspetti emotivi e accresciuti quelli della competenza professionale, continuino comunque ad essere attivi i modi comparsi dopo il 1956, con il compromesso politico, e cioè l'argomentazione composta da conseguenze false (prive di nesso logico con le premesse), l'aggettivazione oppositiva (falchi/colombe, pacifista/aggressore), l'uso frequente di strutture grammaticali impersonali oppure imperniate su soggetti generici, infine, e soprattutto, un atteggiamento di chiusura verso chi la pensa «diversamente».

Nello spazio creativo dello scrittore postmoderno questi tratti della comunicazione sociale si tramutano in oggetti per un proprio gioco poetico-linguistico. Viene così artisticamente rimesso in gioco l'ordine logico delle costruzioni grammaticali bloccate a funzionare da veicolo di determinati significati (politici) e solo di quelli, un ordine logico standardizzatosi all'interno della lingua politica vincolata a un preciso tempo storico, quello del socialismo reale post-cinquantasei. Soffermiamoci su un esempio. Tra le costruzioni che più frequentemente vengono rivisitate dagli scrittori postmoderni vi è l'espressione di *relazioni causali* composta da: «ma» (*de*) «perché» (*hiszen*) e «allora» (*tehát*), dove il nesso «ma perché» serve a evidenziare la causa di un evento disatteso, mentre il nesso «ma allora» serve a evidenziarne l'effetto. Ora, gli studi grammatico-testuali (Békési, 1991) dicono che la descrizione canonica di una relazione causale comporta che dopo l'enunciazione di un'attesa negata («ma») segua l'enunciazione della causa o dell'effetto (corredati dai

rispettivi avverbi «perché» e «allora»). Nella rivisitazione artistica, invece, l'avversativo «ma» (che ha la funzione di annullare un'attesa) si costruisce in unità con «allora» (evidenziatore di un effetto), e questa unità assume bensì la forma concreta più o meno di «ma allora» (in ungherese *de hát*, con la troncatura dell'avverbio *tehát* in *hát*¹⁶³), ma con il significato nuovo di «beh però». La funzione della nuova unità (*de hát*), del nuovo microcostrutto grammaticale, è di sorreggere un nuovo ordine logico. Quello in cui la *revoca di un'attesa simultaneamente* ferma l'attenzione sul *commento dell'effetto* della revoca, dove il commento è reso possibile dal fatto che l'effetto stesso viene anticipato rispetto alla revoca (e collocato prima dell'avversativo). Un esempio tratto da Esterházy: «Ma è inutile dire che è male ciò che è - è. E se è, allora ci si possono fare tante cose, lo si può rifiutare, trasformare, accettare, una cosa non si può fare: innalzarlo davanti a noi come corazza, come rifugio, come alibi - *beh però (de hát)* nel caso migliore possiamo avere ragione» (Esterházy, 1988r, 21; Békési, 1991, 45). Un altro esempio, dove l'argomento è la letteratura: «Poi accuratamente la ripuliamo dalla schiuma dei Maligni Anni Cinquanta -, e qualcosa resterà davanti a noi: qualcosa che può risultare molto comodo per noi. Un qualcosa di semplice, pratico, privo di sfarzi, eppure solido, professionale, funzionale, agevole. *Beh però (de hát)*, dico io colto da romanticismo, la letteratura non cerchi di essere agevole! Vero, non tenti neppure di essere disagiata! Non cerchi niente! Sia!» (Esterházy, 1988n, 56; Békési, 1991, 45). L'unità avversativa-avverbio causale *de hát* può assumere funzione di congiunzione anche in un'altra modalità. Quella in cui rispetto alla revoca dell'attesa si compia una *ulteriore descrizione delle premesse dell'effetto*: «Non è un grande affare questo essere est-europei. Già, perché perfino i grandi finisce che sono invasi dall'ideologia e dal risentimento. Per portarvi un esempio lontano, ecco Mikszáth. Lo amo molto, lo considero un grande perché è intelligente e perché sa terribilmente l'ungherese, *beh però (de hát)* *L'assedio di Beszterce* rispetto a *Il maestro e Margherita* di Bulgakov resta un mugugno» (Esterházy, 1988p, 225; Békési, 1991, 49).

Queste tre citazioni vogliono dimostrare che gli scrittori postmoderni sono particolarmente interessati alle relazioni causa-effetto concernenti l'attesa (generalizzando potremmo dire: concernenti un progetto e la sua realizzazione). Mettere in (un postmoderno) gioco

(linguistico-poetico) le strutture logico-grammaticali, girovagare nello spazio linguistico così allargato, svelare e narrare (magari in forma aneddótica) nuove connessioni tra le cose della lingua (recuperando, forse, anche la costruttiva «ironia nuda» che era stata perduta): ecco la meta di questa sorta di ribellismo *bohémien* linguistico ungherese che non cede al compromesso e vuole allargare lo spazio grammaticale per trovarvi nuove connessioni di cose (linguistiche), magari creando appunto la costruttiva «ironia nuda» (linguistica).

Esso intende così emanciparsi da circostanze comunicazionali in cui - come abbiamo descritto - predomina un deficit di comunicazione (il silenzio o l'ipertrofia istituzionalizzata), e in cui le frasi-tipo («Il socialismo è la formazione sociale più evoluta», «Il socialismo è la via del futuro», o «La società socialista libera l'energia creativa della comunità») s'impennano su oggetti (qui: il socialismo) indefiniti dal punto di vista comunicativo e, per contro, dotati da parte di chi li enuncia di connotazione positiva. Oppure, dall'inizio degli anni ottanta, questi oggetti vengono accompagnati da attributi eccessivamente generici e quindi, ancora una volta, privi di energia comunicativa: viene introdotto, per esempio, il termine di «socialismo esistente» (tradotto in italiano come «socialismo reale») dove l'aggettivo *non* significa e semplicemente ipertrofizza lo spazio comunicativo del sostantivo (Szende, 1990, 23).

La *bohème* postmoderna ungherese, pur interrompendo l'ordine logico standardizzato della lingua politica e impegnandosi a ricostruire il paesaggio linguistico deturpato in cui si trova, non lascia però inosservato niente, - lo sottolineiamo di passata, - *neppure* ciò che appartiene a un quarantennale esercizio letterario imperniato sul tema della individualità eccezionale (il singolo «individuo d'eccezione» e le sue traversie nella società; il funzionamento della individualità collettiva; l'idea di famiglia e di origine; l'emarginazione dei giovani), non lascia inosservata perciò - ci interessa rilevare - la trascorsa ricerca di una letteratura fondata sul principio dell'identità (nazionale) e non su quello dell'alterità (che invece diviene, per i postmoderni, un problema essenziale).

Come giudicare allora il postmodernismo? La mia valutazione preliminare è questa: nella sua preoccupazione per la differenza, per le difficoltà di comunicazione, per la complessità e le sfumature di interessi, culture, luoghi, e così via, esso esercita un'influenza positiva. I metalinguaggi, le metateorie e le metanarrazioni

del modernismo (soprattutto nelle sue manifestazioni più tarde) tendevano a concentrarsi sulle differenze più macroscopiche, mancando di prestare attenzione a importanti snodi e dettagli.
(David Harvey¹⁶⁴)

Entropia dell'ambiente linguistico, dunque. Che, però, il prosatore postmoderno cerca di sdrammatizzare, formulando nuovi rapporti letterari (quello del lettore ideale oppure quello dell'autore «debole» ossessivamente in dialogo con il lettore) da cui far generare, se non una macrostruttura, se non un romanzo «puro»¹⁶⁵, almeno un ambiente testuale in cui facoltà e senso letterari operino con l'obiettivo di *comprendere i meccanismi del disordine linguistico*¹⁶⁶, cioè della desementizzazione provocata dal surplus di lingua politica, e di individuare per contro i meccanismi di una possibile risementizzazione, fortemente voluta dai postmoderni (fatto che li distacca dai movimenti di avanguardia di ogni tipo)¹⁶⁷.

In precedenza, nel descrivere il nesso costruito tra titolo e sottotitolo dell'*Introduzione* di Esterházy abbiamo parlato di una elaborazione/reazione/azione ossessivamente poetico-linguistica che mira a rifondare la letteratura - mutilata dalla politica culturale vigente - recuperandone l'intero *corpo* figurat(iv)o, senza volerne celare i *segni incisi* dalla storia e dalla tradizione recenti e meno recenti. Per un lettore disponibile a uscire - come abbiamo auspicato all'inizio del nostro percorso - dalle tracce lasciate dai discorsi istituzionalizzati nell'Ungheria letteraria e a dirottarsi verso i sentieri dove si svolge la ricerca, il gioco dell'(auto)interpretazione del testo (e, con esso, dello scrittore e del lettore), tale «ossessione» per la rifondazione della letteratura produce un vero e proprio spettacolo postmoderno di *volontà letteraria* (per alludere a Schopenhauer, autore molto frequentato nell'Ungheria attuale). In tale spettacolo il regista (lo scrittore) ha deciso di renderci visibile il rapporto che egli nel proprio processo creativo istituisce con la letteratura (con la vita, la storia, il sistema, i testi *letterari* e con i lettori). Mettere in scena la gestione consapevole di questo circolo ermeneutico è un proposito da sempre presente nel lavoro dei letterati, che di fatto tale operazione svolgono in modo più o meno invisibile. Eppure, nonostante l'esperienza precedente del *nouveau roman* (in cui si arrivava bensì alla trasparenza creativa ma, essendo essa limitata all'attività del solo scrittore, si restava ancora nettamente nella cerchia della sua autorità sul testo¹⁶⁸), ora si ha qualcosa di nuovo, la consapevole gestione in

comune con il lettore.

16. DEMITIZZAZIONE SOCIALISTA-REALE DELL'ARTE E SUA REVOCA

Fu il modo di vivere il terreno su cui si manifestarono con maggiore intensità le specificità ungheresi, i mutamenti successivi al 1956 e le diversità rispetto agli altri paesi comunisti... la politica, se non divenne democratica, in ogni caso si ritirò; a partire dagli anni sessanta l'atmosfera di terrore e paura si diradò, questi non furono più costanti, anche se la possibilità della violenza rimaneva ininterrottamente all'orizzonte, aleggiava e in taluni casi - di fatto sempre più raramente - si realizzava in pieno. In economia si optò per la produzione dei beni di consumo rispetto all'industria pesante: il graduale ma sicuro aumento del livello di vita e l'attenuarsi della pressione delle direttive del Piano ci segnalavano il mutamento avvenuto. Nello stesso periodo il tempo libero divenne in parte effettivamente libero... ci apparve la possibilità di un progresso piccolo-borghese... Invano la classe dirigente del paese tentava di indurre la gente a moderare nella vita quotidiana le relative libertà conquistate, la gente si misurava sempre più con l'Austria, che finì col diventare la rappresentazione di tutti i desideri e di tutte le ambizioni. Rimaneva però un sogno irraggiungibile... Il socialismo non è fallito a causa della povertà ma a causa della noia, è fallito perché non è riuscito a soddisfare i bisogni generati dall'attrazione verso le società consumistiche... Cultura, sistema di valori e sensibilità postmoderni sono elementi alieni per l'ambiente sociale postcomunista, i cui tratti caratteristici sono, invece, l'impoverimento e il nazionalismo. Se tuttavia anche in tali circostanze il «fenomeno postmoderno» esiste, e in effetti esiste, esso non può che essere - sul piano concettuale - un «mutante», un momento non organico al sistema, in opposizione alla sua logica intrinseca. Questo «postmoderno al gulasch», però, analogamente al proprio antenato comunista, potrà rendere l'esistenza più interessante e maggiormente sopportabile di quanto non faccia un modello postmoderno perfetto, ma rigido e acerbo.
(Tibor Dessewffy, *Postmoderno al gulasch?*, 1993¹⁶⁹)

Entro in una concatenazione. Per cui accettiamo e ci vergogniamo. Riempio il cestino del negozio. Un fetore bianco grigio dilaga sul suo fondo, dove ammassiamo le cose. Schiuma di sapone rinsecchita sul bordo di una vasca. Qualcuno viene sgridato. Sto fermo, la mia testa è priva di sangue. Ci sono grosse strisce di sporco sul camice delle commesse dove s'appoggiano al banco. Strisce di grasso. Il grasso attaccato alle mattonelle verdi. Riuscire ad andar via di qui. Hanno un sorriso uguale. Com'è possibile. Uguale è il terribile teschio che portiamo sotto le nostre cicce. Il negozio di alimentari me lo sono scelto io. Un altro non sarebbe lo stesso, niente sarebbe lo stesso. Adesso ci vado e così compro lo zucchero. Zucchero di cristallo. C'è quello in busta di nylon. Così ne compro due chili. Lo zucchero finisce sempre presto. Non c'è altro da comprare in confezione. Eh no, non c'è. È una pena.
(Endre Kukorelly, *Gioco con lo zucchero*, 1987¹⁷⁰)

Gli ungheresi erano da tempo arcistufi del regime e sembra gli abbiano votato contro. Ne segue che agli ungheresi davvero non deve piacere annoiarsi, a un certo punto di solito si stufano.

Da qualche tempo si trovano le banane, al prezzo che corre sul mercato mondiale. Non sono tanto le banane quanto il loro prezzo da mercato mondiale a dare noia agli ungheresi, cioè, dà loro noia non il prezzo da mercato mondiale ma il proprio reddito non da mercato mondiale, cioè il proprio argent de poche. Sono stufi dell'argent de poche. Del paese a buon mercato dove tutto è schifosamente caro. Tutto è caro. Gli abiti per i bambini sono più cari. (Questa è una frase sentita nella metropolitana leggera.) Più cari rispetto al passato, rispetto al dovuto, ma sono schifosamente a buon mercato. È un paese molto a buon mercato, è caro solo per gli abitanti, ad esempio per quelli che qui lavorano, per quelli. Per chi non lavora qui è gratis: ecco, è questo che agli ungheresi dà noia, e si potrebbe continuare ad elencare altro ancora.

In Ungheria esistono almeno sessanta periodici letterari di specie diversa, e questo è bestialmente bello, non ci dà noia, solo che è impossibile leggerli, ma non è mica per questo che vengono pubblicati, secondo alcuni maligni.

(Endre Kukorelly, *La mia dedica* [a La Riva della Memoria], 1989¹⁷¹)

Il libro, di qualsiasi cosa parli, dovrebbe avere un tocco di leggerezza che ci ricordi come un'opera non è mai qualcosa di naturalmente dato, bensì un'esigenza e un dono.

(Péter Esterházy, *I verbi ausiliari del cuore*, 1985¹⁷²)

Oltre alla ripetizione attuata come autocitazione (un anno dopo la prima apparizione a stampa (1985), nell'*Introduzione* Esterházy, nel ripubblicare *I verbi ausiliari del cuore*, ripubblicò ovviamente anche la stessa frase che abbiamo appena citato, - da it. 1988a, 9), c'è qui un dato rilevante: lo scrittore interrompe la percezione dell'opera letteraria (del testo) come «cosa» o «cosalità» e la tramuta nella *percezione della qualità del rapporto letterario*. Ecco allora che Esterházy produce nel lettore un singolare sentimento di assenza: gli fa vivere il sentimento di aver perduto, di fronte agli artefatti, agli oggetti d'arte e quindi anche ai testi letterari, un qualche rapporto di naturalezza. Non si tratta tuttavia (come accade sempre nel caso di una letteratura autentica che per sua intenzione heideggerianamente «ricorda pienamente l'essere») soltanto di negare un modo di percepire l'arte (come arte-cosa) per affermarne un altro (come rapporto tra bisogno e dono, di arte). Detto altrimenti, non si tratta semplicemente di unire due modi opposti attraverso un atto stilistico (la «leggerezza» che spesso viene indicata come tratto fondamentale di questo tipo di scrittura).

Esterházy, nel 1985, nel socialismo reale in via di esaurimento - con un'evoluzione alle spalle specificamente ungherese, come fanno in-

travedere l'immagine poetica di Endre Kukorelly e la descrizione sociologica di Tibor Dessewffy - costruisce il tessuto estetico-linguistico delle sue opere in modo da farle diventare *allegorici attraversamenti* di tutti gli strati della realtà letteraria¹⁷³.

Nel percorso testuale del breve passo dello scrittore appena citato, la «leggerezza» è e rappresenta un atto estetico-creativo molto caratteristico. Essa, da un lato, veicola (invece di rimuovere) la memoria della «cattiva naturalezza». Quella naturalezza, cioè, costruita dalla politica culturale che ha voluto, nel bene e nel male ma in ogni caso in maniera totale e totalizzante, omologare i prodotti artistici ai prodotti di largo consumo sociale, quotidiano, «naturalmente dati», «accessibili a tutti» e di «facile comprensione» quanto al significato. Dall'altro lato, la «leggerezza» è una «elaborazione»: fa rivivere il tratto psicologico-morale che caratterizzava quella naturalezza, quel *falso superamento della distanza tra arte e vita* che era stato pianificato (solo) in sede politica. Fa vedere che «esigenza» e «dono» sono appunto manifestazioni della distanza tra arte e vita.

Ecco perché il piccolo brano citato può essere considerato uno degli innumerevoli miniquadri di vita socialista la cui catena e combinazione costituiscono l'*Introduzione*, «specchio» sul piano immediato della *cattiva complessità* della quarantennale cultura socialista-reale. Si ha qui un'opera, per così dire, di «realismo postfreudiano».

Le parole non si comprendono tra loro, il significato sta nella lingua e colui che lo afferra non è lo scrittore: è il lettore; osserva, assapora le parole, le staziona, le rielabora e le maneggia, è un lettore attivo, cancella, traspone, riscrive, torna indietro, salta le pagine

(Péter Esterházy, *Il libro di Hrabal*, 1990¹⁷⁴)

Del «lettore ideale» che percepisce l'opera come dinamica tra esigenza, tra bisogno e dono (e non come naturalmente data) lo scrittore proietta nel suo testo indizi chiari. E i lettori effettivi li afferrano bene, si riconoscono in essi¹⁷⁵. In virtù di questa presenza, palese nell'opera, della figura del lettore ideale, i lettori effettivi, indotti a imitarne i modi, trasformano le proprie vecchie abitudini fruizionali. Insieme ad esso sperimentano una presa di distanza dal testo che produce a sua volta effetti di riflessione sul sistema letterario del socialismo reale, prendendo così congedo dalla sociologia volgarmaterialistica, fino a quel momento terreno d'azione primo della cultura ufficiale (dei critici, dei politici e dei lettori ufficiali).

L'invito al pubblico da parte dello scrittore postmoderno a modificare la fruizione artistica pianificata - intesa come consumo di arte «data naturalmente» - può, a prima vista, far pensare che possano darsi parallelismi fra tale tipo di fruizione estetica, il «socialismo al gulasch»¹⁷⁶ e il postmoderno europeo e/o statunitense¹⁷⁷. Ma, una volta percorsi i sentieri letterari specificamente postmoderni, sapremo che tale paragone è affrettato.

È invece nell'orizzonte primariamente testuale del discorso letterario-linguistico di Esterházy, è dall'insieme delle microstrutture costituite dagli ossimori di questo realismo postfreudiano, che la «distanza» fra arte e vita riemerge prepotentemente nel varco prodotto dallo scrittore tra «leggerezza» e «naturalità». Egli, infatti, per così dire risemantizza i due termini, uno dei quali (la naturalità) nella concezione «cosale» dell'arte aveva annullato l'altro (la leggerezza), condannando se stesso allo svuotamento e all'astrattezza. Ed è dalla *revoca dell'astrattezza* che nasce la letteratura come «bisogno» e come «dono», laddove questi ultimi sono appunto le forme concrete della distanza-vicinanza tra arte e vita. «Dis-allontanamento», direbbe Heidegger.

In ogni caso, nel 1985 per Esterházy (così come per gli altri scrittori postmoderni) è fondamentale il bisogno di smascherare la «demitizzazione» dell'arte di conio socialista-reale. In quel momento infatti la letteratura sta ancora simultaneamente dentro e fuori la zona di influenza di quella politica culturale che, agendo direttamente e facendo agire i suoi adepti con la tensione e la rigidità di una avanguardia, una «avanguardia statale», tenta di annullare il mito («borghese») dell'arte semplicemente aggredendolo con un'arma, cioè con la pretesa che essa usi un *linguaggio letterario di comune comprensibilità*.

Quanto alla tipologia della *fiction*, negli anni settanta un corrente manuale ne dà il seguente profilo teorico: essa «è utile per l'autore in quanto egli per suo tramite potrà operare il rispecchiamento dei nessi della realtà sociale che hanno natura di legge con fatti assai più tipici, molto meglio in grado di mostrare i momenti essenziali di quanto non siano i fatti realmente accaduti» (Csibra, Szerdahelyi, 1978, 151). In effetti ciò che la critica ufficiale chiede di rispecchiare non è la realtà, ma i nessi «che hanno natura di legge», quelli «necessari», quelli cioè riconosciuti tali da uno specifico *discorso sulla realtà*: il progetto politico del Partito. Si richiede dunque una *fiction* sopra un

discorso, si vuole un racconto (artistico) sopra tale specifico racconto (ideologico) e si dice che una simile (meta)fiction ha garantito il valore della «vera artisticità», della «modernità» e dell'«attualità»¹⁷⁸.

Il Piano *fiction* della politica culturale è uno dei vari momenti di *produzione cultico-rituale* del regime socialista-reale e ha, come abbiamo detto, il compito di presentare artisticamente il discorso del legislatore socialista-reale¹⁷⁹. Si tratta di un progetto parallelo a quello strettamente politico e sul piano discorsivo viene impostato in termini di notevole *rozzezza*. Comunque sia, la *fiction ideologica*, il realismo socialista, non riuscì ad affermarsi nei fatti, sono scarse le effettive realizzazioni. Ciò nonostante tale Piano - attraverso gli infiniti dibattiti organizzati nelle sezioni letterarie del Partito - diviene una fonte inesauribile di *significanti* e ad essa, per necessità di convivenza, attingono tutti: più di altri proprio coloro che di quel progetto politico contestano il contenuto e il *significato*.

Ecco allora Esterházy - come in generale tutti gli scrittori ungheresi d'orientamento postmoderno, quindi consapevoli di trovarsi vincolati all'intero universo dei *significanti* - smascherare la fallacia della *pianificazione* dei discorsi e l'illusorietà (oltre che l'aggressività) della «democrazia dello stile». Per farlo, egli impiega un particolare procedimento artistico, quello di far risultare l'opera un processo circolare di manifestazioni alternative del bisogno di discorso e del dono di discorso. Così nell'opera le varie soggettività del sistema letterario (che sono «deboli» in quanto vincolate alla loro riconosciuta interdipendenza) fluttuano: *lo scrittore che legge* la letteratura che lo ha preceduto nel tempo e che ne delimita la memoria facendo scaturire il bisogno di altro testo; *lo scrittore che scrive* e dona il testo riscrivendo la storia di tutti i testi; *il lettore (ideale)* che legge il testo perché gli viene donato (è l'offerta che crea il bisogno); infine *il lettore che dona l'interpretazione* di cui lo scrittore ha bisogno per riscrivere la storia di tutte le interpretazioni. Nello spazio testuale Esterházy non soltanto rende visibile l'intertestualità letteraria, ma fa anche intravedere una intertestualità allargata alle forme d'essere della soggettività e si tratta di qualcosa che acquista natura antropologica (Kulcsár Szabó, 1993b, 676).

Abbiamo finora visto come la politica nel Quarantennio, nell'obiettivo di costruire, sulla base di una comunicazione totale e totalizzante,

una cultura di massa *organizzata*, abbia richiesto dai letterati una loro intensa partecipazione nella funzione di peculiari tecnici della comunicazione. Abbiamo anche fornito considerazioni e analisi (non esaurienti) su come in tali circostanze si sia verificata l'«autolimitazione estetica» dell'artista che - allineandosi alla prescrizione di «intrattenere la forza lavoro in maniera edificante ed educativa» (per «disciplinarla») - si proponeva come meta principale del proprio agire creativo la «facile comprensione» del testo letterario, la sua accessibilità a tutti, in una parola, la «democrazia dello stile». Abbiamo inoltre mostrato, prima, alcuni elementi per noi rilevanti di un dizionario virtuale dell'*integrazione linguistica retoricamente (ideologicamente) forzata* (portando ad esempio le trentadue parole più usate nel periodo *hard* della costruzione del socialismo reale), quindi il fenomeno dell'atrofizzazione del discorso indiretto libero e anche il degenerare della cultura linguistica costretta a una comunicazione sociale poliziescamente controllata, ostacolata nelle spontanee manifestazioni del pluralismo dei linguaggi e egemonizzata dalla *lingua politica*. Contemporaneamente abbiamo visto come lo scrittore postmoderno ungherese, aiutato e stimolato dalla sua nuova sensibilità estetica (che è la modalità elementare di un costruttivismo estetico-linguistico impregnato di intrinseca eticità), tenti poi di inserire nella *memoria estetica collettiva* numerosi momenti della cultura linguistico-discorsiva del socialismo reale e del suo rispecchiamento estetico (il realismo socialista).

17. UN RACCONTO TEORICO INCOMPIUTO

Se, dunque, è vero che a livello della scrittura creativa la forma *fiction* preferita dai promotori del realismo socialista - il romanzo della vittoria del socialismo (sfidato dalla guerra, dalla produttività capitalistica, da «nemici» vecchi e nuovi, esterni e interni) e del suo eroe, l'uomo socialista - è, l'abbiamo già visto e lo vedremo ancora, momento costitutivo dell'evento letterario postmoderno (il che *non* conduce però a una «cavalcata di sberleffi surrealisti», conduce invece a «chiamare le cose con il proprio nome» dentro un «ritorno della possibilità del tragico» e alla conservazione-tutela dell'ironia - Esterházy, 1991g, 14), è anche vero che tale forma *fiction* non è stata invece ancora assunta pienamente a oggetto di ricerca teorica.

Osservando l'ambiente del nuovo pensiero letterario salta agli occhi infatti il rifiuto di riconoscere al progetto e alla storia effettiva del realismo socialista per così dire il diritto di costituire un periodo o una epoca della storia propriamente *letteraria*.

Tra le argomentazioni addotte in proposito è molto significativa quella di Ernő Kulcsár Szabó, che fa perno sulla categoria di «deletterizzazione» e parla di «offensiva per deletterizzare» (1993c, 41) la cultura ungherese. Con questa categoria lo studioso intende designare la condizione *non-letteraria* in cui si volevano ridurre gli scrittori del periodo: «Il "mecenatismo" verso la letteratura da parte del Partito-Stato pretendeva dagli scrittori che essi suggerissero, al posto della realtà della vita, un'utopia sociale d'impianto rozzo e semplicistico e che realizzassero, al posto del variopinto discorso delle forme, la cosiddetta "democrazia" dello stile accessibile a tutti» (Kulcsár Szabó, 1993c, 32). Questa condizione, come abbiamo visto, fu imposta, ed acquisì forza incisiva sull'intera mentalità collegata con il fare letterario, a partire dalla svolta politica del 1948 e rimase predominante fino all'avvento (appunto sul finire degli anni settanta) del postmoderno, della «nuova sensibilità», di una letteratura quindi a quel punto percepita come «linguaggio che si dà quale scenario principale dell'essere intelligibile», come «realtà del discorso» (Kulcsár Szabó, 1993c, 144, 151). La deletterizzazione è stata, dunque, una condizione letteraria che ha comportato il distacco della letteratura ungherese dai modelli di sviluppo di tradizione europea e privato l'opinione pubblica ungherese delle certezze necessarie per «intuire i valori estetici» (Kulcsár Szabó, 1993c, 41).

In presenza delle varie «disfunzioni dello sviluppo della letteratura, causate dalla violenta conversione ideologico-politica dell'ordine del discorso pubblico» (Kulcsár Szabó, 1993a, 59), lo *storico e teorico letterario postmoderno*, come primo atto opta, allora, per la rottura con quella che è stata una delle vicende centrali del recente passato, del Quarantennio letterario: il realismo socialista non viene ammesso a costituire i caratteri di un'epoca letteraria. Tuttavia, questa rottura successivamente si rivela relativa, in quanto coincide con l'elaborazione di un nuovo impianto storiografico definito «integrativo» e che noi qui abbiamo già citato per segnalarne le notevoli potenzialità nell'interpretazione del passaggio da una forma di modernità artistica all'altra e, di conseguenza, dalla modernità alla postmodernità. Ora tale impianto ci interessa per la sua capacità di indicare una via

di ricerca del tutto nuova in Ungheria. Una via lungo la quale, in virtù di un fertile intreccio fra ermeneutica (Hans Georg Gadamer) e estetica della ricezione (Hans Robert Jauss), nell'esperienza letteraria l'altro ovvero in questo caso il passato letterario viene compreso, certamente, «in base all'esperienza del tu» («qualcosa che mi sta di fronte si fa valere nei suoi diritti e mi costringe a riconoscerlo, e proprio così si dà a "comprendere"»), ma in maniera che tale comprensione «non comprende affatto il tu, bensì quel vero che esso ci dice» (Kulcsár Szabó, 1993a, 47; Gadamer, 1985, 14). Vi si promuove dunque un'esperienza storiografica che integra passato e presente (letterari) in modo da escludere il rischio, verificatosi nel Quarantennio, della falsa oggettività storica ovvero il rischio di un forzato *engagement* della coscienza storica a causa del progetto ideologico che la priva di ogni possibilità di collocarsi nell'essere. E, allora, - benché originariamente il progetto della storiografia «integrativa» sia stato elaborato dal neostrutturalismo tedesco (Titzmann, 1991; Kulcsár Szabó, 1993a, 64) e in quanto tale, a giudizio dello stesso Kulcsár Szabó, risulti intriso di ottimismo metodologico, per cui si autointerpreta come appunto *oggettiva* «ricostruzione di realtà» storico-letterarie passate, - in Ungheria, dove dopo decenni di forzate ricostruzioni volgar-materialistiche un tale ottimismo metodologico risulta non più tollerabile, l'idea neo-strutturalista di integrazione tra passato e presente può tramutarsi in un procedimento che tende a «situare anche l'interprete della storia letteraria nel processo della *Wirkungsgeschichte*», della «determinazione storica» (Gadamer, 1985, 350-358, 197-211).

Ciò vuol dire, in sostanza, che vi è la volontà e la condizione, per la storiografia letteraria ungherese attuale, di *aprirsi*, gadamerianamente, all'ascolto del «tu», dell'altro letterario. Ascolto che può tradurre in atto le «potenzialità di "resurrezione"» delle opere letterarie del passato (Kulcsár Szabó, 1993b, 679) e, così, rendere possibili nuove esperienze estetiche, nuove in quanto coincidono con il recupero di esperienze interrotte e/o rimosse. Ci si avvia, dunque, verso quello che potremmo definire, seguendo la logica di Kulcsár Szabó, un processo di *ri-letterarizzazione della letteratura ungherese*.

Il nuovo modo di elaborare il passato/presente condurrà allora a chiarire che, «a causa dei ritardi imposti, a causa cioè dell'interruzione della continuità, la storia della letteratura ungherese degli ultimi quattro decenni, almeno fino alla fine degli anni settanta, è il prolun-

garsi della medesima modernità post-avanguardistica». Per altro verso, la riletterarizzazione darà sul piano teorico la possibilità di non «concepire le epoche in maniera dogmatica» (Kulcsár Szabó, 1993a, 59, 63). Infatti, poiché si negherà validità scientifica all'evoluzionismo unilineare e si abbandoneranno i «modelli di ragionamento sostanzialistici», risulterà superata la visione della storia letteraria come concatenazione di epoche. Risulterà superata, cioè, la visione di una storia letteraria intesa come serie di sistemi che si compongono e decompongono uno dopo l'altro in sequenza lineare e che, data questa loro dinamica, prevedono esplicitamente o implicitamente un modello idealtipico di sviluppo letterario. Con un ulteriore importante corollario: ogni *diversità* rispetto al modello viene definita «ritardo, differenza di fase o variazione regionale». Lo storico postmoderno, invece, nega che «si dia un punto di vista da cui possano risultare casi di un unico paradigma» i fenomeni che prevalgono in certe zone o in certi momenti culturali (per esempio le avanguardie storiche in Europa occidentale e in Russia) e i fenomeni di altre zone e di altri momenti, anche fossero contemporanei (la cosiddetta «modernità classica» nell'Ungheria e in altre parti del Centro-Europa).

A questo punto possiamo dire che la teoria letteraria sta rispondendo al quesito posto da Péter Esterházy circa i caratteri della postmodernità artistica ungherese. Infatti, se per un verso essa intende «interpretare il modo d'essere storico-temporale della letteratura nella prospettiva della continuità della *Wirkungsgeschichte*, della "determinazione storica"», e se per l'altro verso - in armonia con l'impostazione ermeneutica di Gadamer - va disimpegnando la storiografia letteraria dal rapporto positivistico con il passato (dove questo viene inteso come pura «influenza»), essa stabilisce che tra passato e presente possa essere *voluta, scelta e sperimentata una integrazione*. A questo punto, allora, abbiamo un dato importante: lo storico agisce in modo analogo allo scrittore postmoderno che, producendo la sua intertestualità, dà testimonianza creativa del passato.

Noi possiamo dire però che lo scrittore fa questo in termini più intensi rispetto allo storico postmoderno. Mentre infatti quest'ultimo, come abbiamo visto, nel compiere la propria emancipazione dalla storiografia ultrapolicizzata del Quarantennio vuol escludere dal proprio orizzonte il realismo socialista, lo scrittore invece è in grado di *narrare* quel tardivo modello di modernità letteraria, nonostante esso coincida con la strategia politica della deleterizzazione.

In ultima analisi, proprio perché l'elaborazione *creativo-testuale* è andata compiendo una integrazione del passato nel proprio presente, un'integrazione estesa anche al realismo socialista, l'esclusione dalla teoria di quest'ultimo fenomeno storico-culturale, di cultura letteraria, ci sembra una sorta di «rimozione». A causa di essa si rischia anche d'incappare in limiti nell'interpretazione delle maggiori opere postmoderne. Le quali, rivisitando per l'appunto il compromesso linguistico operante nella comunicazione sociale ordinaria del socialismo reale, hanno prodotto una singolare «formazione di compromesso» poetico-linguistico tra sé (la tensione postmoderna) e l'altro da sé (la storia del realismo socialista assunta in termini di immanenza testuale). Il testo artistico postmoderno ungherese diviene così, per tale via, «un certo modo di *funzionamento del linguaggio*», un funzionamento non ri-produttivo ovvero né comunicativo né rappresentativo, che può essere definito come «produttività» (AA.VV., 1972, 381-386). Di tale «produttività» noi finora abbiamo cercato di mostrare alcuni aspetti per così dire antropologico-culturali. Tenteremo successivamente di afferrarne i momenti prosapoetologici, per passare poi al commento di determinati motivi creativamente elaborati dagli scrittori stessi nell'immanenza testuale. Chiuderemo infine il circolo ermeneutico che abbiamo voluto offrire al lettore - come uno degli infiniti possibili percorsi di chi voglia osservare il fatto letterario ungherese della nostra fine secolo - con alcuni testi creativi da noi tradotti-traditi.

Nel mutamento epistemologico che, secondo Kulcsár Szabó, caratterizza il recente pensiero (storico-)letterario ungherese in ogni caso va rilevata la presenza di un obiettivo, quello di *creare consumatori letterari* i quali sappiano produrre domanda consapevoli della sua specifica qualità. Kulcsár Szabó infatti prospetta uno scenario in cui «dall'insieme dell'universo testuale possano riacquistare attualità, una dopo l'altra, solo opere che alle domande vive del presente siano in grado di dare risposte precise. Risposte cioè che non significhino semplicemente familiarizzazione con l'alterità segnalata dalla distanza temporale, ma che, proprio in tale processo di familiarizzazione, rendano visibile l'aspetto storico ora interpretabile delle potenzialità di quelle opere che all'epoca produssero innovazione e apportarono cambiamenti d'orizzonte» (Kulcsár Szabó, 1993b, 679). Il punto problematico della proposta di Kulcsár Szabó (proposta di grande rilievo produttivo dopo la lunga stagnazione verificatasi nel

campo teorico) è dunque che il presente non dovrebbe istituire rapporti del tipo indicato con il realismo socialista, ma soltanto con le *altre* modernità (la modernità classica della svolta del secolo, le avanguardie storiche e la «tarda modernità» ungherese degli anni venti e trenta). Ciò vuol dire che qui abbiamo una sorta di racconto incompiuto.

E l'incompiutezza sussiste, proprio tenendo conto di un'osservazione molto illuminante di Paul de Man, secondo cui nessuno può contestare una teoria meglio della teoria stessa, poiché quando questa progredisce già si oppone a se stessa. La teoria della letteratura è paradossale, dice de Man, e quanto più riesce a elevare il grado dei propri obiettivi e a migliorare i propri metodi, tanto più accresce la sua paradossalità. Eppure, conclude il filosofo americano, non entrerà mai realmente in crisi, la teoria letteraria non può far altro che fiorire, perché il linguaggio che essa parla è il linguaggio dell'auto-contestazione: rimane solo da capire se tale fioritura sia una vittoria o una sconfitta¹⁸⁰.

Ripetiamo: il percorso più fecondo e a nostro avviso ineludibile resta la scelta degli scrittori postmoderni ungheresi di «elaborare», contro ogni tipo di «rimozione» (vecchia o nuova), la *propria alterità* più impellente, la memoria, cioè, i frantumi di sentimenti e di razionalità, le «razionalizzazioni», tutto ciò insomma che trascina con sé quel passato recente che è la storia sociale e artistica del Quarantennio, e di farlo «assecondando» con tutte le forze, con tutte le facoltà creative il «linguaggio (letterario) in accadimento». Nell'analisi dell'immanenza testuale questo percorso sarà da noi interpretato come «realismo post-freudiano».

18. «COM'È» ALLORA «IL PROSATORE D'OGGI?»

Introduttivamente Péter Esterházy (1986b, 501-502; 1988m; it. 1992b) prende in prestito un pensiero di Susan Sontag che dice: «Viviamo in una cultura nuova, non letteraria». Questo pensiero ha avuto grandissima eco in Ungheria, paese che coltiva un culto secolare per la letteratura. In ogni caso Esterházy ne ha cavato l'idea dell'«esilità» di quest'ultima (vedremo meglio più avanti). Dopo due quadri di vita (preceduti dalla domanda citata: «Com'è il prosatore d'oggi?») e tre immagini (il prosatore «è un tipo acido e amabile», «è solo», «è un

uomo e/o donna silenzioso/a»), si arriva a descrivere il rapporto diretto, fisico che il prosatore ha con la scrittura: «È silenzioso, tiene la bocca chiusa, nel migliore dei casi se ne sta seduto a trafficare ed è già contento se riesce a descrivere il foglio di carta sul quale sta scrivendo». Veniamo a sapere anche che «disprezza i giochi verbali» e che «odia l'odio di sé, ergo se stesso» (Esterházy, 1992b, 8).

Successivamente, l'autore ci fa transitare attraverso una frase che potremmo definire un piccolo capolavoro di archeologia dell'abuso della parola politica. In questa frase ci viene data occasione di sperimentare un procedimento poetico capace di «trasformare» un discorso politico-filosofico - la marxiana undicesima *Tesi su Feuerbach*: «I filosofi hanno soltanto diversamente interpretato il mondo; si tratta di trasformarlo» (Marx, Engels, 1972, 5) - in un discorso che nella sua quotidianità funziona come fatto e piacere estetici. Precisamente, come fonte di una (ritrovata) nuova sensibilità estetico-linguistica, come atto (auto)ironico di chi ha nelle orecchie gli slogan politico-pubblicitari, per decenni diffusissimi nel socialismo reale, sulla figura del prosatore impegnato: «Non amo questo mondo che stordisce, è schifoso e provoca rabbia. Lo voglio trasformare». Viene così a «elaborarsi» l'esperienza di una cultura politica (rammentata alludendo a suoi frammenti linguistici come mondo nuovo, alienazione, ecc.) costituita su un progetto universalistico (la costruzione del socialismo) e su discorsi, prima stalinisti *hard* e poi kádariani *soft*, ma ininterrottamente fondati sull'uso celebrativo, anzi cultico, della soggettività collettiva, del noi. L'«elaborazione» sta, dunque, anche nel fatto che quel pensiero e quei sentimenti sono ora di una persona *singola*: le tendenze universalizzatrici (vere o false che siano) vengono da questa rimpiazzate con immagini e fantasticherie di/su un mondo concreto e oggettuale, che essa non ama perché rende appunto storditi, perché è schifoso e perché provoca rabbia.

Ma la soggettività dell'io singolo nella storia ungherese ed est-europea in genere (Esterházy parla di questa storia e di questa archeologia) è senza determinazione: il suo è un «lo voglio trasformare» impossibile, dal colore tragicomico. Ed è proprio di questa tragicomicità che «il prosatore d'oggi» diventa figura allegorica. È l'allegoria di una vita in cui scarseggiano le storie «vere», e quando nascevano su commissione, finivano con l'«accrescere l'abbaglio della realtà».

È l'allegoria di una situazione dove la distanza tra arte (romanzo) e vita («nostra», di noi lettori ideali e di lui scrittore, e «sua», del prosatore-lettore ideale) si amplifica enormemente, diviene incommensurabile, perché la soggettività ha perduto la padronanza, il senso del possesso nei confronti sia della vita sia dell'arte (romanzo): «Il prosatore d'oggi è un tale con una vita che non inizia da qualche parte per poi dirigersi da qualche altra parte. Ragione per cui neppure il romanzo procede: da qui: fin lì... Ed ecco perché anche lui», il prosatore, «continua a sfogliare i romanzi del secolo scorso e a catalogare, con irresponsabile amorevolezza, gli sforzi coronati dal successo per accrescere l'abbaglio della realtà. Ma in questo caso com'è il suo romanzo? Naturalmente tale quale è lui, tale quale la sua vita e la nostra: cioè quel qualcosa intorno a cui ciondoliamo e a cui lanciamo occhiate eccitate e furtive, facendo le smorfie - ma come se non ci appartenesse» (Esterházy, 1992b).

I raggiungimenti di Esterházy si sintetizzano crediamo nel suo tematizzare un nuovo rapporto con il testo. Si tratta di un'ampia proposta (una morbida imposizione di comunità interpretativa nuova) che risale al 1979, al *Romanzo della produzione* (che, come abbiamo visto, fu anche il suo primo grande successo di pubblico), matura ulteriormente con *I verbi ausiliari del cuore* e giunge infine all'apice nell'*Introduzione alle belle lettere*, condotta su una formidabile apparenza di sfrenato virtuosismo estetico (ulteriore amplificazione della «leggerezza» di cui abbiamo detto). Ma quel virtuosismo eccessivo è soltanto la superficie dinamica di un fondo di rigore¹⁸¹, il rigore di chi sperimenta nei confronti del fatto letterario la progettualità post-moderna, leggera, debole.

Questa progettualità è fin dall'inizio estremamente consapevole. Esterházy fa subito emergere alla superficie testuale i suoi propositi postmoderni e mostra apertamente i nessi che uniscono il genere del «romanzo della produzione» (genere di uso intenso negli anni 1948-1953), la sua parodia (da lui prodotta nel 1979), le circostanze private (la storia della sua grande famiglia, gli Esterházy) e pubbliche (le istituzioni politico-culturali e editoriali) della produzione delle epopee passate e presenti, infine un parallelismo amaramente ironico tra il dialogo di Goethe con Eckermann e quello di Esterházy autore della parodia con Esterházy biografo di se stesso. Questo parallelismo ha la funzione di far trasparire le diversità ma anche le essenziali analogie tra sistemi letterari. È una operazione frequente nel

Romanzo della produzione: un altro suo esempio lo abbiamo già incontrato nel dialogo fra Esterházy, scrittore della fine degli anni settanta, e Kálmán Mikszáth, scrittore della fine del secolo scorso. Lo scrittore, in contatto con la storia letteraria come (ri)lettore-(ri)scrittore di essa, produce dunque intertestualità e, soprattutto, *coscienza intertestuale*. Ne è chiara testimonianza il punto del risvolto di copertina dell'*Introduzione alle belle lettere* dove - l'abbiamo visto - Esterházy racconta: «C'era una volta uno *Scrittore, anch'egli Lettore*».

Va tuttavia rimarcato che la *storia* che si plasma nella lettura di *questo* lettore d'eccezione è, naturalmente, «di parte»: è una storia condizionata dal presente storico dello scrittore, dal modo cioè in cui egli percepisce e seleziona una *propria tradizione*. Cosa che il lettore «ideale»¹⁸² sperimenta come storicità (tradizione) «intrinseca» dell'opera letteraria.

Dittatura dello stile postmoderno o com'è?: E.P.igoni.

Invano enumeriamo i nostri grandi scrittori e poeti, invano insistiamo sulla parità della nostra letteratura: viviamo sul margine dell'Europa, anche sul piano spirituale. Il fatto che sul piano economico abbiamo questa collocazione, non possiamo non saperlo. Nella vita economica questo significa arretratezza; significa che là hanno fatto qualcosa che noi, se abbiamo fortuna, se avremo fortuna, potremo chiedere a loro (acquistare da loro, ecc). Ma nella vita spirituale essere rimasti indietro significa altro. Su questo piano, là nulla c'è di pronto per noi, nulla c'è da prendere, da portare via. Chi per esempio dice che ci sarebbero forme (?) di romanzo (?) moderno (?) occidentali da adottare... - è, per dirla in termini eleganti, un somaro o un tipo maligno.

(Péter Esterházy, *Piccola Pornografia Ungherese* - appendice, 1988¹⁸³)

Cosa scrivere. È la domanda che regolarmente emerge. Già, perché siamo tanto impegnati in questo immergerci e emergere. Esercizi natatori con le gambe al ritmo giusto. Die Tiefen zu prüfen, c'è anche questo, è estenuante! E si ricomincia sempre da capo! È che a volte davvero sono stanco.

Si ricomincia da lì, da: quale Cosa.

E va bene, solo che bisogna in qualche maniera, al ritmo giusto, allontanarsi dalle sue prossimità. Senza darle dei calci. Non per prudenza calcolata. Quel che hai da scrivere è almeno tanto quanto essa stessa è, quel che si ha da scrivere è uniformemente distribuito fra tutta l'umanità. Con misura e secondo giustizia. In piccole proporzioni. Tu reggerai, non partirai con i calci al suo minimo scatto, niente di questo, reggerai, non scalcerai. Dovrai in qualche modo venirne fuori nuotando, dovrai evitare che quel che hai da scrivere ti stanchi a morte.

Non riuscirai comunque a venirne fuori mai nuotando.

(Endre Kukorelly, *Una lettera quasi pronta a un poeta quasi pronto*, 1993¹⁸⁴)

Lo scrittore postmoderno ungherese si porta sulla scena sociale con la sua *volontà di letteratura*. Si tratta di una volontà esplicita ma debole. Debole non solo in quanto è vincolata allo scetticismo della ragione (ed è, quindi, autoriflessiva e autocritica), ma anche in quanto è priva di ogni ottimismo di gramsciana o lukácsiana memoria. È invece una volontà netta, esplicita e manifesta perché corredata di un suo «esile» (Esterházy), *post(moderno)-progetto di morbida imposizione di comunità letteraria*. E uno dei corollari e degli indizi della natura di questa volontà letteraria postmoderna è che lo scrittore, suo veicolo, si rivela fortemente propositivo per quanto riguarda il rapporto con la tradizione. La sua ricerca di un equilibrio ecologico con l'ambiente letterario lo spinge - come dice il passo di Esterházy - a non scegliere l'imitazione del consumismo (estetico) e a lavorare, invece, per elaborare in proprio forme, tecniche e meccanismi letterari. Così come lo spinge - ce lo dice Kukorelly - a stare, in quell'ambiente immenso, con il senso della misura e del ritmo di un autentico sportivo¹⁸⁵, il quale sappia anche che misura e ritmo o gli stessi risultati ottenuti sono sempre provvisori, giacché la vera competizione, il vero incontro, da condursi sempre «in piccole proporzioni», in termini ogni volta minimali, è con una Cosa incommensurabile come l'umanità, l'«opera» resta sempre «aperta».

Questa volontà letteraria sceglie dunque il rapporto con il tutto, di qui da parte dello scrittore il lavoro di recupero dell'intero patrimonio linguistico e letterario, e lo stare dentro tale patrimonio. Ecco allora nel postmoderno ricomparire dal passato remoto antiche forme poetiche. Questo fenomeno diviene così una traccia, indicativa di un comportamento artistico (quello postmoderno) che sceglie tali forme proprio per determinare così un concreto rapporto con la tradizione (vedi Kulcsár Szabó, 1989a, che sottolinea l'importanza dello studio delle forme poetiche per distinguere fra avanguardia e postmoderno).

Quando lo scrittore sceglie di usare forme poetiche la cui tradizione è ininterrotta, vale a dire forme la cui presenza nella storia letteraria è continua, - com'è il caso del *sonetto* o della *ballata*, - si sa che egli attribuisce alla tradizione un ruolo determinante nella poesia (per lui) attuale. Inoltre, in tale scelta egli conta sul fatto che la tradizione poetica è patrimonio comune del poeta e del suo pubblico, sul fatto cioè che creatore e fruitore condividono la stessa esperienza di storia

poetica. Quando invece l'opzione cade su forme la cui presenza storica è discontinua nel tempo e frammentaria - com'è il caso della *sestina* o del *rondò* - si tratta evidentemente, anche qui, di un riconoscimento di fondo della tradizione, ma di una «tradizione aristocratica», secondo cui la poesia è «esperienza comune di pochi eletti» (Szigeti, 1993, 551). La cultura letteraria postmoderna in Ungheria - è stato qui ripetuto più volte - opera con un modello comunicativo d'*élite*, d'altra parte l'ecologia è un terreno d'azione che non viene (ancora) scelto da tutti.

Ma non si tratta solo di questo. Nell'ambiente linguistico-segnico tardo-socialista (quella «spiaggia abbandonata, disseminata di sporizia, stelle rosse di plastica, schiuma lurida, detriti - che è la nostra mente» - Esterházy, 1992a, 118) l'operatore ecologico letterario, mentre prepara l'inventario degli oggetti disseminati e ormai dimenticati, è spinto dal proprio spirito di autenticità e forse di conservazione (contrario allo spreco, alla mentalità dell'usa-e-getta), così ogni volta si domanda quale destino questi oggetti potranno avere nella memoria collettiva. Gli capita allora di riflettere sull'oblio letterario e sulla curiosa produttività che esso può provocare: gli tornano alla mente storie di «forme mute». Storie di forme poetiche fatte tacere da una volontà politica di rottura con la tradizione, di discontinuità, di *tabula rasa* su cui scrivere - alla fine degli anni quaranta e all'inizio degli anni cinquanta - senza impacci la monocultura estetica del romanzo «realisticamente» socialista. Ma l'operatore ecologico letterario, mentre registra le cose del recente passato, si avvede che oggi vanno ricomparendo forme esistite nel passato remoto e successivamente scomparse (o fatte scomparire) nei fondali del tempo storico della poesia. Ricompaiono, però, *prive di storia*, della loro tradizione, o meglio, con una storia interrotta, scandita da vuoti intertestuali: tra il momento del loro esordio e oggi non vi è nessuna mediazione. Il dialogo tra il loro passato e la loro attualità può dunque effettuarsi soltanto da una distanza abissale e come «nesso temerario», quasi come provocazione (Szigeti, 1993, 551).

19. DAL «CIARPAME» ALLE MICROTRADIZIONI PRIVATE

All'inizio degli anni ottanta il poeta Gábor Csordás¹⁸⁶ fece uscire dall'oblio, cui la cultura letteraria dell'Europa occidentale l'aveva consegnato, un genere medievale di poesia satirica volutamente oscuro il cui nome francese, *fatras* (in ungherese *lim-lom*), significava guazzabuglio, ciarpame¹⁸⁷. L'analisi del motivo per cui e dei modi in cui questa antica forma letteraria venne riproposta, per poi effettivamente entrare a far parte dell'immaginario postmoderno ungherese assumendo significato attuale, ci chiarisce uno degli aspetti essenziali dell'uso che gli scrittori postmoderni fanno della tradizione.

La forma *fatras* nacque nel trecento francese (Zumthor, 1981; 1975; Szigeti, 1993, 550) dentro il microcosmo dell'antilirica (cui appartenevano, oltre a taluni generi veri e propri, anche *atti poetici antilirici* come i giochi di parole, i nonsensi, ecc.) ed ebbe anch'essa la funzione di rompere con la tradizione del *grand chant courtois*, con il dominio della cultura cortigiana. Tuttavia il *fatras* non ebbe seguito. Ora in Ungheria, in quella zona di cultura poetica che nel Quarantennio non fu annessa al potere della politica culturale l'assorbimento delle figure poetiche tardo-medievali non si è mai interrotto (Szigeti, 1993, 550), cosicché a un certo punto vi è (ri)apparso anche il *fatras*, anzi il *fatras metrico* mai spuntato in Europa occidentale (551).

I soli 24 *fatras* creati da Gábor Csordás (1980; 1984) rappresentano però un genere e una forma di poesia priva di qualsiasi parallelismo sia sincronico che diacronico, sia ungherese che europeo-occidentale. Soprattutto, aspetto di grande interesse per noi, vengono alla luce grazie a un peculiare modo di ragionare: «in base a un unico indizio» circa un genere o una forma e attingendo al variegato *corpus* poetico ungherese antico e recente (Szigeti, 1993, 552, 563), ci si intende (ri)costruire una vera e propria «tradizione privata» (552). L'impiego odierno, la (ri)attualizzazione del *fatras* da parte della postmodernità letteraria ungherese è, dunque, prima di tutto l'esempio di un rapporto individuale con la tradizione, che viene «scelta» (550), individualizzata.

In secondo luogo, se è vero che questa forma poetica in Europa è rimasta inoperosa per molti secoli e ciò comporta l'impossibilità di un parallelismo tra l'attuale variante ungherese e la trecentesca variante europea, è anche vero però che proprio questa sfasatura viene «at-

tualizzata», viene «incorporata nel significato *formale*» (552; corsivo nostro) del *fatras* di Csordás e costituisce quindi un messaggio per la cultura letteraria ungherese. La quale cultura letteraria, come abbiamo già più volte rilevato, è molto occupata nella riattivazione del rapporto con la *propria* tradizione («perduta» o «svuotata» dalla politica culturale del Quarantennio oppure riproposta solo parodisticamente, grottescamente o assurdamente in opere artistiche di contestazione). Tale riattivazione - che sorge sull'ampio orizzonte di una *Weltanschauung* poetica ironica ossia ironicamente separata da ogni ideologia politica - è un atto di ecologia letteraria, che in questo caso si compie grazie al poetico-poetizzato ciarpame del *fatras*, del *lim-lom*.

Lo stato di isolamento della forma *fatras*, la sua plurisecolare esclusione dal dialogo generalizzato tra forme e generi letterari, questo tratto specifico della sua *storia* è dunque divenuto costitutivo di ragionamenti, di processi e di figure che si inseriscono in quell'insieme di «gesti poetici» che oggi denotano lo stile ungherese entro il comportamento poetico postmoderno. Ed è dunque sintomatico che questo stile si basi su una poetica che ha «come propria tradizione le figure mute» (Szigeti, 1993, 568).

A questo punto appare molto chiaro come l'angolo visuale del letterato ungherese postmoderno sia molto ampio. Egli nell'atto creativo non solo sceglie con grande senso di libertà i propri strumenti dal «fondo poetico universale», ma inoltre decide la propria scelta in base a un comportamento mentale nuovo: le sue ambizioni intellettuali ora *non prescindono* dalla storia (in questo caso s'intende dalla storia di una tradizione letteraria) e, tantomeno, la negano (come invece accadeva nel socialismo reale), ma all'opposto la accolgono pienamente all'interno dell'atto di scrittura.

Quando, per esempio, lo scrittore assume l'antica forma *fatras* a proprio gesto poetico, con tale gesto pieno di storia attribuisce al *fatras* una specifica attualità semantica: egli si rapporta concretamente e direttamente a quello che il *fatras* è stato, cioè una parodia del frasario tipico del *grand chant courtois*, una discontinuità con la tradizione lirica e un atto di non-conformismo culturale, ma anche espressione della volontà di conservare come proprio concreto terreno di riferimento l'universo poetico-linguistico che pure veniva contestato. Insomma il *fatras* paradossalmente continuava a praticare, a suo modo, la tradizione che intendeva negare.

Attualizzazione semantica non significa però imitazione pedissequa del dialogo (parodico) che il *fatras* originario aveva condotto con(tro) la cultura poetica cortigiana e il petrarchismo. Chi oggi in Ungheria scrive *fatras* non intende semplicemente effettuare una visita nel museo delle forme poetiche e ricaricarsi di antica energia. In questa scelta c'è qualcosa di più della semplice aspirazione a un pragmatico riuso della storia (poetica). In realtà qui viene a manifestarsi uno dei tratti fondamentali della postmodernità letteraria centro-est-europea. Lo scrittore postmoderno ungherese vede nella figura letteraria del *fatras* un «vuoto» di tradizione e di vita intertestuale che è immediatamente sensibile-intelligibile (cioè esteticamente sperimentabile), vede in esso un esemplare di vita marginale e minore, e lo assume - con una operazione intertestuale - come paradossale allegoria della discontinuità cui è stata costretta nel Quarantennio la coscienza intellettuale e artistica dell'Ungheria. Nelle riflessioni che l'intellettualità ungherese produce nel novecento circa la propria identità nazionale (e l'identità centro-est-europea) resta costantemente centrale il ruolo del *patrimonio poetico*, che viene considerato in sostanza la fonte prima delle energie culturali necessarie a garantire una coscienza collettiva di appartenenza alla cultura europea. I pochi anni dello stalinismo *hard*, però, in cui si tentò con forza di negare tale appartenenza all'Europa, furono sufficienti - nonostante il relativo recupero nei decenni successivi - per fissare nella cultura del paese un senso di rottura e quindi un *bisogno di ricostruire la continuità* sia con la propria tradizione letteraria, sia con l'Europa. Oggi tale continuità viene ripristinata come postmoderno *racconto della sua perdita* e della consapevolezza di questa perdita. «Postmoderno» in Ungheria significa contemplazione pacata di tutto questo. Ciò tuttavia non porta al riscatto «metafisico» di qualche canone classico, ma alle forme *lim-lom*, *fatras*, forme che, inserite però in una *composizione*, si costituiscono come «paesaggio e organicità», come una sorta di libro-giardino con fogli di pagina attaccati sui cespugli (Esterházy, 1988j, 12-13), oppure come un «luogo assolato» dopo la pioggia, con una figura serenamente meditativa seduta nell'erbaccia (Kukorelly, 1994f, 128). Una composizione, insomma, che esprime allegoricamente insieme la discontinuità e la nostalgia della continuità.

Questa letteratura ungherese fa però sorgere nel suo lettore una certa sensazione di manierismo, di volontà «forte» di postmoderno. Il che

pone un interrogativo: si tratta, forse, di un nuovo programma di modernizzazione (letteraria), di un bisogno di conformarsi all'Europa (nonostante le certezze di Esterházy secondo il quale, come abbiamo visto, nella vita spirituale europea «nulla c'è di pronto per noi, nulla c'è da prendere, da portare via»)? Oppure questa letteratura è, come a noi pare, un recupero della propria specificità culturale, seppure in forme di discontinuità?

In effetti, almeno nella sua prima fase iniziata alla fine degli anni settanta e tuttora in atto (a partire dagli anni novanta, simultaneamente alla nuova fase che si vuole *postmagiara*), centrale sembra la volontà di riconquista, da parte della comunità letteraria, dell'intero patrimonio poetico-linguistico ungherese. Non si tratta quindi di mera modernizzazione culturale. Anzi, spontaneamente e nettamente postmoderna è la conseguenza di tale cercata riconquista: rifamiliarizzarsi con l'intero patrimonio linguistico implica inevitabili presenze meta- e para-letterarie all'interno dei testi.

Questa letteratura, quindi, si rivela, sia come istituzione reale sia come patrimonio simbolico, un fatto culturale dall'identità postmodernamente debole, un progetto da concordare all'interno della comunità letteraria. La letteratura insomma si presenta come il terreno del morbido imporsi di una nuova comunità interpretativa. Ed è su questo punto che si compie (come abbiamo già accennato più volte) l'effettivo distacco dalla letteratura contro: con imposizione morbida questa comunità letteraria intende escludere dal proprio orizzonte qualsiasi forma di «letteratura combattente» (Péter Esterházy) o militante, come era uso dire nel clima dell'*engagement* anche neoavanguardistico. Ciò perché quest'ultima, costruita sull'indignazione politica e sullo «spegnimento del significato», causa di tale indignazione, se da un lato ha alimentato l'illusione d'essere in grado di superare il disagio del letterato vagante come un «tappo di sughero» (István Örkény, 1953; Rainer M., 1990, 42), privo cioè di una solida, garantita funzione sociale, dall'altro lato è stata anch'essa, parallelamente al potere politico, brodo di coltura di un «parlar ascoso», in quanto (come abbiamo già notato) lo spazio poetico-linguistico da essa creato era, di fatto, la *mimesi* dello stato linguistico della comunità sociale ovvero il rispecchiamento di un socialismo «reale» linguisticamente «surreale». Il rispecchiamento, cioè, di infinite «crepe tra la realtà e la parola» e di «tira e molla fra realtà e apparenza», di una

«partita a rimpiattino, splendida e turpe, dove noi servivamo da conigli da esperimento» (Esterházy, 1991f; 1996b).

Lungo gli anni ottanta la sperimentazione postmoderna puntava dunque decisamente all'autonomia dell'arte e della soggettività artistica (sul senso e significato di questo torneremo più avanti). Tuttavia - è la nostra tesi, già variamente ribadita - in questa prima fase della postmodernità letteraria tale autonomia si esprimeva fondamentalmente con un'unica modalità: la libera assunzione, da parte della comunità letteraria, della propria storia recente e passata. L'autoanalisi del fatto letterario poteva allora includere la feroce «partita» che Lajos Grendel faceva giocare a due fidanzati, figure allegoriche dell'epistemologia e dell'ontologia, della ragione astratta e della vita (Grendel, 1990; 1996); oppure segnalava la fine del grottesco (est-europeo) e l'inizio della condizione letteraria postmoderna (ungherese), quella in cui il fatto letterario risultava «rappresentazione non sacrale» (Márton, 1991a, 208) della «dolcezza della realtà» (Kukorelly, 1984); o anche, rappresentazione (da parte di un critico) di un soggetto letterario pienamente (auto)ironico, il quale potrebbe esprimersi così: «Cito cose mie perché ora questo va molto, sono stato io a crearne la moda» (Alexa, 1988, 1115).

Guardando ad altre culture letterarie europee scopriamo, per esempio, che anche uno scrittore francese contemporaneo, alla metà degli anni sessanta, riattualizzò il *fatras*. Lo fece però per il suo contenuto culturale, senza minimamente rispettarne la forma. Jacques Prévert, in *Fatras avec cinquante-sept images composées par l'auteur* (un misto di testi brevi in prosa e di immagini create con la tecnica del collage), compì un gesto antilirico di libertà e di decostruzione del senso afferrandosi al contenuto del *fatras*, di cui conservava il nome al di là della distanza formale. Per Prévert dunque era soltanto il contenuto di questa lontana struttura poetica e il modo di atteggiarsi di cui essa è cristallizzazione che fungevano da principio della sua attualizzazione: il lettore apprendeva così il carattere convenzionale, storico, di ogni canone culturale, non solo letterario ed era così indotto a ripensare il rapporto tra possibile e impossibile (Szigeti, 193, 562).

Se a Prévert bastava prenderne in prestito solo il nome e il contenuto culturale (la valorizzazione del nonsenso), lo scrittore ungherese alla ricerca dell'esattezza postmoderna, riattualizza invece anche formalmente la tradizione interrotta di quel genere letterario, facendola di-

venire un micro-ambiente che egli, con distanza ironica, mai però con atteggiamento distruttivamente parodistico, tenta di «arredare» da habitat poetico. Tutte queste diverse sfumature vogliono dire che si tratta dell'habitat di un paradosso, quello dell'*homo hungaricus* davanti alla propria tradizione: che esiste (e allora è possibile possederla) ma non ha storia.

Ed è un paradosso che la letteratura postmoderna appare in grado di sciogliere. Essa infatti ha pensato di trasformare in un viaggio testuale, in un paesaggio poetico-linguistico, in una storia - o meglio, in una metastoria, in una metafiction - la inesistenza della Storia. Nel postmoderno ungherese è, come abbiamo visto, momento letterario strutturale il silenzio della tradizione. Tuttavia è proprio l'assunzione di tale assenza che induce ciascun autore a costruirsi «una tradizione privata» (Szigeti, 1993, 552), come appunto avviene con il «ragionamento poetico» di Csordás, con il peculiare «minimalismo» centro-est-europeo di Kukorelly, con la lotta poetica di Garaczi (in *Dopo mezzanotte non essere schizzinoso!*- 1989b; it. 1996d) per riconquistare il diritto al «lutto», o ancora con quella «piccola zolla di esistenza che è denominata Io» di Gábor Németh (*Caffè Apocalisse* - 1990b, 81; it. 1996) che tenta di conservarsi una vita metafisica attraverso un'ultima avventura con il Male, un'avventura che però si rivela solo un «ciak» cinematografico o televisivo. Microtradizioni private consegnate a microstrutture testuali.

Tale bisogno e tale produzione effettiva di *tradizioni minime* è, potremmo dire anche questa volta con Heidegger, un poetico-linguistico «dis-allontanamento», è una delle modalità di quella che in precedenza abbiamo descritto come la *revoca dell'astrattezza*, è uno dei modi per recuperare forme e percorsi concreti della distanza-vicinanza tra arte e vita. È l'annullamento, attraverso l'atto creativo e all'interno di esso, di quel particolare impegno comunicativo che il potere socialista-reale ha chiesto e chiede agli intellettuali letterati. Questo annullamento postmoderno coincide con un sostanziale mutamento nel rapporto tra arte e potere politico-culturale, quindi, per l'appunto, nel rapporto tra arte e vita.

Partecipare a una comunicazione totale, farsi veicolo principe della comunicazione incentrata su un progetto sociale a sua volta totale (il progetto di modernizzazione del paese e dell'intera cultura economica, politica, scientifica e artistica, ma simultaneamente «interessato soltanto alla stabilizzazione», secondo quanto sappiamo da Erich

Köhler, 1982): è questa l'offerta che nel socialismo reale il potere politico, l'unico potere esistente, fa ai letterati. Abbiamo visto qual è la *reazione* dello scrittore postmoderno a tale offerta-imposizione sul piano del rapporto con la memoria estetica collettiva e, quindi, su quello della effettiva produzione poetico-linguistica, dove egli si elabora una tradizione privata minima.

*Chi vive dice che esserci soltanto
esserci un poco, questo non si può.
I viventi, come sono, si muovono soltanto
a passi meccanici. E marciano a passi*

*meccanici. Meccanici, Dio mio.
(Endre Kukorelly, Dice chi/che vive, 1986¹⁸⁸)*

In precedenza però avevamo anche preannunciato, parlando della nuova sensibilità estetica che caratterizza questo tipo di scrittore, che avremmo chiarito come tale sensibilità sia la modalità elementare di un costruttivismo estetico-linguistico impregnato di *intrinseca eticità*. Ed è proprio questo il punto su cui vorremmo adesso fermare l'attenzione.

Se è vero che il contenuto reale dell'offerta-imposizione, da parte della politica culturale, di un *engagement* comunicazionale consiste nel connettere l'etica dell'agire intellettuale creativo con la politica, è anche vero che il momento etico immanente alla scrittura estetica (che la modernità ha individuato, fondamentalmente, nel rapporto dell'artista con la propria tecnica linguistica) viene reso momento trascendente rispetto all'atto creativo stesso e dislocato sul piano della prassi politica governativa. È questa prassi, allora, che può stabilire, con i suoi mezzi (politici), la «giusta» tecnica linguistica (il realismo socialista), perché tale tecnica permette all'artista di rispettare la norma etica (estrinseca) producendo un'opera letteraria dall'inappellabile e netto significato politico. Il quale significato politico ha come referente «reale» sempre e soltanto le rappresentazioni ideologiche dell'evoluzione della società e dell'uomo socialisti. Rappresentazioni e non fatti reali. O meglio, fatti anche reali, ma solo come eventi della semiosi socialista-reale: dai discorsi pubblici, alle canzoni, alle formulazioni ufficiali di valori e comportamenti¹⁸⁹. Si tratta di «realtà» che però divengono irrealtà non appena il sistema «anziché rinchiudersi su se stesso, cerca di integrare gli elementi di disturbo» con un *feedback* positivo (Köhler, 1982), di integrare gli e-

venti della cultura non-ufficiale (intesa come non-cultura). «In quest'ultimo caso il sistema va incontro ad una lenta distruzione oppure si destruttura e si organizza in una nuova struttura»: ecco come potremmo comprendere, seppure solo sinteticamente, l'aspetto *sistemico* del passaggio dalla modernità socialista-reale alla postmodernità. Questo aspetto generale non rientra nel nostro orizzonte tematico, che si incentra sul testo-processo e tratta quasi esclusivamente di questo. Possiamo però alludervi riferendo un episodio di vita letteraria che ha a che fare con tale passaggio proprio sotto l'angolazione dell'etica (estrinseca *versus* intrinseca).

Con l'obiettivo estrinsecamente etico di far luogo ai giusti valori la politica culturale del socialismo reale negli anni cinquanta aveva messo in moto un regime letterario basato sul lavoro di veri e propri funzionari-critici impegnati a *escludere* ogni elemento di cultura letteraria che potesse essere considerato di «disturbo». Nel periodo della destalinizzazione invece, a partire cioè grosso modo dalla metà degli anni settanta, comincia a prevalere la volontà politica di *integrare* le forze centrifughe. Ora, il nesso fra libertà individuale e integrazione politico-sociale viene poeticamente elaborato - secondo le modalità della neoavanguardistica mimesi dello stato linguistico della comunità sociale - da Tandori (1983; it. 1996) nel testo¹⁹⁰ intitolato *Il materiale di chi tra noi tutti durerà di più?* Allora questo scritto, a testimonianza dell'apertura politico-culturale del potere, viene addirittura inserito in una antologia scolastica da uno dei critici letterari ufficiali più rappresentativi degli anni sessanta-settanta, e ciò, nonostante le notevoli difficoltà di lettura. Nel contesto del socialismo reale, nel contesto cioè di una «letteratura statalizzata» (Czigány, 1990), tale prassi non è però nient'altro che una *prosecuzione* della pretesa governativa di esprimere giudizi circa l'appartenenza (o meno) di un'opera alla letteratura. Anche di questa condizione letteraria è «elaborazione» l'intrecciarsi quasi mistico, nel testo di Tandori ora citato, del *destino della natura* (i piccoli animali che, apparentemente per caso, giungono in territori dove vigono regole adulte che vengono loro comunicate a spintoni e urti, grandi e piccoli) con il *destino della letteratura* (il testo letterario giunto, apparentemente per dovere di scrittore, in una redazione dove viene sottoposto a «Grandi Domande» e a «piccole domande»). In tale intreccio il lettore di Tandori è indotto a chiarire la questione della *durata* di quel materiale, nella natura e nel testo, che non deriva da

certezze a sé esterne (da leggi etologiche o politico-culturali), certezze qui considerate «aride» perché prescindono dagli imprevedibili concreti equilibri (comunicazionali) tra la natura e l'umanità, «tra noi tutti».

In ogni caso, la volontà politica di *integrare* le forze centrifughe, vaghe e (per caso o per dovere) vaganti, non cambia molto le cose. Solo che l'*etica* del progetto di modernità pensato come realizzazione del socialismo, da momento escludente viene trasformato dalla prassi politica in momento inglobante e, come tale, in componente attiva ed esplicita della comunicazione sociale. Quest'ultima, a sua volta, resta terreno quasi esclusivo e politicamente controllato di un particolare discorso letterario (definito realismo socialista). Resta che l'arte, nel nostro caso letteraria, è intesa come funzione essenziale della politica.

Interessanti sono le conseguenze. Per effetto di ciò, l'arte così come la scienza, cioè in generale la cosiddetta «alta cultura», viene esonerata dal compito di autolegittimarsi nella società. È la politica culturale che le attribuisce autorità sociale. Un'*autorità* che arriva in cambio della *rinuncia all'autonomia*. Ma questo non comporta una negazione di sé soltanto limitata, soltanto di fronte al potere politico, è che, negando il «mito» della propria autonomia, la letteratura nega se stessa anche soggettivamente. Infatti per tutto il Quarantennio, mentre per un verso rimane bloccata ogni discussione sulla (auto)legittimità dell'arte e quindi sulle forme (artistiche) della sua legittimazione, per l'altro verso resta congelata la complessa (o, meglio, la produttivamente «caotica») evoluzione delle figure poetiche e dell'unico «contenuto» reale di esse, il bisogno di letteratura.

Di qui l'importanza fondamentale della nuova sensibilità postmoderna. Che si presenta, lo abbiamo già rilevato, come la modalità elementare di un *costruttivismo estetico-linguistico*, ma soprattutto - ed è quanto principalmente ci interessa in questo momento del discorso - come atteggiamento impregnato di *intrinseca eticità*. Questa nuova sensibilità infatti è veicolo di un progetto estetico teso a rinvenire nuove connessioni di cose (poetico-linguistiche), nella maniera descritta nel 1990 da Endre Kukorelly: «La letteratura... cosa non è: non è servire, non servo. Il mio popolo lavoratore. Né è rappresentazione, non rappresento. Non è la rappresentazione di qualcosa che, come taluni presumono, sarebbe da rappresentare (un'immagine riflessa nello specchio?, a quale scopo visto che proprio "quella"

immagine "è qui"?; o un certo sunto al posto dell'intero?), quel qualcosa tu prendilo pure così: dipende dall'uso. Le cose non stanno neppure nel senso che taluni affronterebbero per mestiere (per missione) il cosiddetto Essere, penetrandolo, entrando dentro e nel profondo di quello, in qualche maniera reggendolo. Non è che loro *reggano tutto*, e lo farebbero in verità al posto degli altri che non ce la fanno, non è che loro lo reggano per quanto possibile e medino per i sensi, oggettivandolo, l'effetto che quell'operazione implica. No. Perché sembra che *sia piuttosto all'inverso*: in grazia di certi metodi da certi materiali (per esempio la lingua) vengono creati adeguati meccanismi in cui l'essere per così dire si riconosce. Gli esistenti si riconoscono in essi. È un servizio, anche se nient'affatto su commissione. Sono stato io a commissionarmelo. Da me, in me, fin da principio!» (Kukorely, 1994h, 45-46).

Il moderno è stato reso «classico» dal consumismo, o dal governo politico ufficiale della cultura che ha trasformato l'avanguardia in realismo socialista o in prolet-cult, l'ha collocata interamente nel museo, ha spento il suo attivismo: si è appropriato di essa.

(Péter Balassa risponde all'*Inchiesta sul postmoderno*, 1987¹⁹¹)

Alla base della «statalizzazione della letteratura» vi è dunque l'idea di ampliare all'estremo il confine del linguaggio letterario, fino a farlo corrispondere all'ambito dell'ordinaria comunicazione sociale, già capillarmente e volutamente intrisa però di linguaggio politico. Tra le conseguenze di tale ampliamento-commistione-contaminazione (che in qualche modo è un uso politico della più rilevante conquista dell'avanguardia: l'«identificazione» appunto fra letterarietà e linguaggio) vi è che la *fantasia narrativa-comunicativa*, per sua natura aperta, viene rimpiazzata da un tessuto politico-ideologico «chiuso». Precisamente, dal «mito razionalistico» (J. Bouveresse) del dare senso all'avvento della modernizzazione socialista-reale. I portatori di questo progetto di *Zivilisation* tardo-moderna (in definitiva un progetto di cultura materiale) gli danno senso unendolo alla *Kultur* intesa come alta cultura e a sua volta intendendo quest'ultima come «cultura per eccellenza... in grado di stabilire la direzione della dinamica dello sviluppo sociale» (Márkus, 1991), essa infatti spingerebbe alla innovazione, ma con originalità, in quanto mantiene con la tradizione un rapporto autonomo e selettivo. Tuttavia la diffusione di massa dell'alta cultura viene condotta riducendola a puro e semplice

campo d'azione propagandistica, pubblicitaria, coartandola dentro un sistema di comunicazione didattica. Per quello che interessa qui noi, soprattutto viene predeterminato il suo linguaggio letterario affinché finga, «finzionalizzi», il superamento della distanza tra arte e vita in pratica nella forma del *Bildungsroman* dell'uomo socialista. Insomma, si chiede all'alta cultura di fungere da luogo *culturale* per la *Zivilisation* socialista-reale, in definitiva di produrre razionalità politica estetizzata (ed estetizzante). Il realismo socialista cioè tenta di dare forma a un'arte letteraria che sia il contrario del derridiano «luogo del segreto».

Nel Quarantennio si ha dunque un progetto tardo-moderno di accordo fra arte e vita gestito dalla politica. Ma tale accordo forzato si rivela distruttivo per la cultura, osserva György Márkus. Forse, allora, possiamo dire affrettata l'affermazione secondo cui «l'arte non ha contratto un matrimonio indissolubile con la libertà», come a sua volta, dall'angolazione dell'intellettuale oppositore, afferma Miklós Haraszti all'inizio degli anni ottanta nel prendere in esame quel complesso di fenomeni che va definendo «post-stalinismo illuminato» (la fase storico-sociale che noi consideriamo di passaggio alla postmodernità) e di cui l'Ungheria in quel momento sarebbe l'«esempio più perfetto» (Haraszti, 1982, 74, 71). Questa affermazione emblematica può rivelarci, se la esaminiamo più da vicino, aspetti fondamentali della modernità socialista-reale.

Se con «moderno» intendiamo - seguendo e allargando il ragionamento di R. J. Bernstein - quello stato d'animo, quella *Stimmung*, dove la storia appare un processo unitario di progressiva realizzazione dell'umanità autentica e quindi il luogo di culto del nuovo e dell'originale (Vattimo, 1989, 7-8), il decorso della cultura ungherese moderna appare una lunga sfilata di figure tinte di tragi(comi)co. Per la generazione intellettuale ungherese del primo novecento, che continua a rappresentare un punto di riferimento per la generazione che oggi si considera postmoderna¹⁹², la modernità ha avuto tre momenti: quello rinascimentale, quello illuministico e quello appunto primonovecentesco in cui essa opera. Per quanto concerne l'Ungheria tale terza modernità, dotata di un suo caratteristico profilo, nel 1909 viene descritta da Ignóty (pseudonimo di Hugo Veigelsberg), uno dei più rappresentativi intellettuali ungheresi di quella generazione, nelle vesti di «una graziosa signora bionda che in un negozio di tessuti, in cerca di una stoffa adatta a un vestito per la

primavera, dice al commesso di non mostrarle altro che merce nazionale, perché lei per nulla al mondo userebbe qualcosa di straniero». Ma il caratteristico profilo di questa «graziosa signora bionda» mostra in realtà i tratti del volto di Giano (da un lato, l'economia orientale, dall'altro la cultura occidentale). Infatti, davanti al commesso che osserva: «Gentile signora, io conosco il suo gusto: i tessuti nazionali noi li abbiamo e non sono nemmeno di bassa qualità, ma non sono tali da impedire che lei, gentile signora, me li sbatta in testa se glieli mostro osando supporre che sia possibile tagliarci il suo vestito per la primavera!», lei arrossisce leggermente, ma subito ricomposta risponde: «Questi, mi permetta, sono affari suoi; io non compero altro che roba nazionale. E se lei mi dice che qualcosa è nazionale, io non ho né motivo né diritto di non credere alle sue parole!...» (Ignotus, 1909, 184-185).

Circa ottanta anni dopo, nel 1988, uno scrittore (dell'Europa centro-orientale prima del Crollo del Muro) che si autodefinisce postmoderno davanti a un pubblico straniero cui tenta di offrire «una sorta di resoconto circa la letteratura ungherese attuale», dirà: in Ungheria «vi è postmodernità senza che la modernità vi abbia percorso e abbia potuto percorrevi il proprio cammino; ma, naturalmente, anche qui da noi si disputa sul vero volto della postmodernità» (Esterházy, 1991g, 8). È l'immagine del *cammino mancato* con cui anche Endre Kukorelly chiude *Sembra che stia fermo da troppo tempo*, un più recente libro di prose poetiche (1995d, 152). Si tratta di un'allegoria del destino dell'esistenza umana e artistica centro-est-europea, un'allegoria plasmata impiegando alcuni fondamentali simboli della storia culturale e letteraria europee: un io (che costituisce anche il titolo del testo che *cammina* ed è decomposto in «I, i, (i), i, o») si trova su una strada deserta, *fermo* dietro un albero, con la luna e il suo contesto ambientale/letterario (decostruiti in una luna «molto divertente, scura e chiara» e in un ambiente fatto di «buio, notte, sera, splendore»), con in testa il ricordo di una popolare radionovella settimanale («La famiglia Szabó»), in attesa che qualcuno passi per presentarglisi come un mendicante («un po' d'accattonaggio») bofonchiando qualche parola e tendendo il cappello. «Ma non accadeva niente», ci dice l'io che *ricorda*, descrivendo questa sua avventura esistenziale-letteraria, e aggiunge: «Tirava il vento e, se non vado errato, tirava da oriente. Oriente, odori. Oriente, odori, dimenticare». Si ha qui un esempio di *decostruzione costruttiva* dell'ideologia della modernità

(letteraria): costruttiva perché offre il vincolo di una *religione letteraria*, sebbene laica, con una (micro)storia, un mito, che narra della propria mancanza e che, *debolmente*, si riscatta.

Ho imparato fino in fondo a distinguermi da tutto quel che mi circonda, e ora distinto sto bene in questo meraviglioso mondo.
(Endre Kukorelly, *Segreto*, il (3), 1995¹⁹³)

Vivere a Budapest è come se ti divertissi.
qui sei mentre potresti essere altrove, con questo ti diverti.
All'inizio uno ride giulivo
sghignazzi al principio.
Dopo lo rimuovi.
Questo, come il mercurio nel termometro
lo rimuovi.
(Endre Kukorelly, *Quattordici versi su Budapest*, 1993¹⁹⁴)

Una metafora ungherese minima: Lo sportello della Trabant, quando i suoi passeggeri scendono, cigola come il pesante portone di quercia dei secolari castelli inglesi - a mezzanotte.
(Esterházy, *Il tempo esiste - al di qua del Tibisco, al di là del Danubio* -, 1986,¹⁹⁵)

In un altro punto del nostro ragionamento abbiamo già descritto quanto sia stata concettualmente complessa e contraddittoria la formazione del *primo prontuario del postmoderno ungherese*. È cioè - come osserva lo stesso Esterházy nel 1988, un anno prima della (comunque «discreta» - Vajda, 1990, 204) enunciazione, appena citata, circa la sussistenza della postmodernità ungherese - necessaria molta cautela in proposito, giacché ci si trova «in un luogo in cui il moderno non si è mai potuto far valere fino in fondo, in un luogo in cui l'arte per la maggior parte viene protetta o aggredita, invece di essere compresa» (Esterházy, 1991a, 18). Tale cautela è, in qualche modo, momento effettivo della *forma mentis* intellettuale ungherese. Indipendentemente dagli intenti, scientifici o letterari, quando descrivono la propria realtà storica, gli intellettuali ungheresi del novecento ricorrono di frequente a metafore e immagini che - come nel caso di Ignotus, di Esterházy o Kukorelly - suggeriscono un senso di incompletezza, di rassegnazione, di compromesso: è questo lo stato d'animo costante con cui essi vivono il dispiegarsi del moderno.

Incompletezza, rassegnazione, compromesso: sono tre figure fondamentali che, in un loro rapporto sotterraneo non sempre di facile decifrazione, stanno alla base della perenne dinamica ideale che si

costituisce sul dilemma (moderno) *progresso o nazione* e sull'altro (tardo-moderno ovvero socialista-reale) *politica o cultura estetica*, laddove si ha un progresso tutto assorbito dalla ragione politica del socialismo reale e, dall'altra parte, una prassi culturale che si costituisce come epistemologia estetica della realtà.

Un dato importante per la nostra analisi è che la dinamica ideale di cui si tratta per tutto il novecento ungherese alimenta un *costante intenso interessamento della politica per l'attività letteraria e viceversa*¹⁹⁶. Il letterato moderno ungherese (dalla modernità classica all'avanguardia storica, alla seconda modernità degli anni venti e trenta) in virtù di questa dinamica si autopercepisce come *vate* dell'evoluzione nazionale e la sua «integrazione» sociale è mediata dal corrispettivo «culto» esercitato nei suoi confronti da parte del pubblico. Se possedessimo una visione d'insieme di questa dinamica ideale, avremmo anche in qualche modo una antropologia culturale del sistema letterario moderno ungherese: avremmo così una rappresentazione e un'analisi unitaria dell'atteggiamento della politica nei confronti della cultura letteraria (politica culturale), dell'autorappresentazione della propria funzione sociale da parte dei letterati (*vate*) e infine del costume mentale del fruitore letterario ideale (culto, convenzioni e canoni, tradizione).

Tuttavia, non sono né la funzione di *vate* esercitata dal letterato, né l'atteggiamento cultico della società ungherese nei confronti della letteratura¹⁹⁷ che qui intendiamo mettere in evidenza. *Vate* e culto risulterebbero senza dubbio aspetti centrali in una prospettiva storico-sociologica del mutamento dell'agire letterario. Non si tratta però del nostro tema. In ogni caso ci sembra opportuno ricordare che una tale prospettiva sull'universo letterario ungherese del Quarantennio apporterebbe importanti conoscenze, prima di tutto circa il nesso tra libertà (o autonomia) della letteratura, funzione svolta dalla storiografia letteraria e mutamenti intervenuti nella cultura. Nel particolare contesto politico del socialismo reale, dove l'«operazione "letteraria" del Potere» prescrive un totale consenso attorno a un dato metodo, proprio la storiografia diviene il terreno fondamentale della legittimazione «statalizzata» del fatto letterario, legittimazione che nella pratica si configura come *redistribuzione dell'autorità* sociale tra i campi dell'alta cultura (letteratura, arte, scienza). Ma, proprio per questo motivo, nella cultura ungherese è quasi sempre la storiografia letteraria a porsi come veicolo e come campo di battaglia di una vita

culturale democratica¹⁹⁸.

Ipotizzerei che la crisi del sistema dei valori culturali e delle norme sia stata la causa ultima del crollo del regime socialista. Questa crisi di valori e norme era collegata, a sua volta, con il carattere totalitario e, nei seguenti avvicendamenti, autoritario del regime socialista, che distruggeva i valori tradizionali e le norme e che non era in grado di introdurne nuovi.

(R. Andorka, «Mutamenti della struttura sociale e stratificazione in Ungheria prima e dopo il cambiamento rivoluzionario del sistema nel 1990», 1996¹⁹⁹)

Non ne possiamo più dei discorsi fraudolenti, del discorso pubblico trasformato, come per incanto, in una cavalcata del linguaggio socialista. Oggi se qualcuno dice del bianco che è nero, viene deriso. Ma prima non era così. Prima la gente stava zitta o annuiva, eventualmente diceva «grigio». Dire del nero che è nero non era un fatto normale ma un grande atto di coraggio morale. Essere di sana ragione finiva con l'apparire un progetto di vita eletta e non qualcosa di scontato, qualcosa di assolutamente immancabile nella vita di tutti i giorni.

(Péter Esterházy, *Continuo a fare quello che ho sempre fatto: mi guardo intorno*, 1988²⁰⁰)

Assoluta assenza di libertà. Quanto è consueta questa frase - Vite rovinare. La vita non può essere riabilitata. Riscritta in qualche modo. Una vita marcita. Non la si può rimediare. Non si può rimediare nulla. Colui che ha dovuto vivere nel terrore. Che ha avuto fame, freddo, che è stato deportato o a cui è stata tolta la persona amata. Che non ha avuto le medicine, che non ha ricevuto fiori, latte, che ha dovuto applaudire, in piedi, per lunghi minuti, ancora e ancora, e mentire, e mentire ancora. Cui è stato proibito di parlare. È proibito parlare! Questi sono spie. Tutti sono spie. Lui è una spia, o è un mio amico, sei una spia e sei un mio amico. Non c'è modo di riscriverla. In qualche modo bisognerebbe riscriverla... Due persone anziane. Guardano con disprezzo. Questi due non capiscono cosa hanno fatto. Non devono vivere. Nessuno può essere ucciso. Esecuzione, uccisione: a qualcuno viene sparato da vicino. Non so cosa bisogna fare. Cosa è giusto, cosa sarebbe stato giusto. Non c'è il giusto. Non so. Non deve più esserci una cosa simile. Non deve esserci una cosa simile. Non deve esserci.

(Endre Kukorelly, *Non deve esserci una cosa simile*, dicembre 1989, alla televisione la fucilazione della coppia Ceaucescu²⁰¹)

Se nel nostro discorso tendiamo a limitare l'osservazione al modo in cui la dinamica ideale sopra illustrata si dispiega all'interno della comunicazione letteraria (creativa e riflessiva) e se, inoltre, rileviamo con insistenza come in tale ambito si presentino atteggiamenti di incertezza, di compromesso o rassegnazione, circa il progetto di modernità socialista-reale, è perché puntiamo alla verifica di una nostra ipotesi. Secondo questa ipotesi la cultura letteraria postmoderna, vale a dire il modello comunicativo *d'élite* all'opera nell'Ungheria degli anni novanta, è una presa d'atto degli effetti «pratici» che ha

avuto quel progetto di «modernizzazione» letteraria (un progetto imposto attraverso una politica culturale violenta e rozza, per giunta - ricordiamolo ancora - «in un luogo in cui il moderno non si è mai potuto far valere fino in fondo, in un luogo in cui l'arte per la maggior parte viene protetta o aggredita, invece di essere compresa»).

Gli effetti di cui parliamo sono, da un lato, lo sconfinamento etico dell'estetica, voluto dalla politica, nella prospettiva escatologica del progetto e, dall'altro lato, sul piano artistico, un processo di astrattizzazione artistica per la serie di raffigurazioni letterarie del proletariato, «mitico redentore e risolutore di tutti i problemi sociali e culturali». Ma un effetto particolare è anche l'*istituzione letteraria* governata dallo Stato-Partito, dalla quale lo scrittore ungherese (non solo quello di partito), sulle orme dei suoi colleghi sovietici, si vede assegnato il compito unico della «confezione di prodotti ideologici». Il realismo socialista infatti «escludeva ogni nozione di mimesi reale e nello stesso tempo negava, nell'opera d'arte, ogni riflesso, meccanico e fedele, del mondo circostante... la verità seconda che l'artista doveva cogliere dietro l'apparenza dei fenomeni come reale autentico, imprevedibile e contraddittorio, si risolveva per il *socrealism* in una buffa rappresentazione che sostituiva al realismo... l'*irrealismo* della prescrizione ideologica, all'ostilità della verità seconda, il lineare favore di una fattualità confezionata soltanto nei programmi e nelle dichiarazioni ufficiali» (Magarotto, 1980, 95).

Alcune fondamentali dinamiche ideali racchiuse in questi «moderni» meccanismi della comunicazione letteraria (creativa e riflessiva), se chiarite, possono farci comprendere meglio *temi e atteggiamenti del postmoderno letterario*. Pensiamo per esempio all'immagine letteraria della *menzogna*, onnipresente in questi autori. Ne abbiamo riportati ora due casi: nelle citazioni di Esterházy (da un'intervista) e di Kukorelly (da un volume di prosa poetica) l'immagine nasce dalla riflessione sulla comunicazione ordinaria, un punto su cui ci siamo a lungo soffermati in precedenza. Abbiamo anche visto un esempio di come la menzogna collettiva può essere «elaborata» in una complessa figura poetico-linguistica di intertestualità (con elaborazioni creative di altri scrittori novecenteschi).

Ugualmente interessante può risultare un altro tipo di riflessione, quella che verte sui nessi della condizione sociale del fatto letterario con la narrazione (narrabilità) ovvero, in altre parole, sul retroterra sociale dell'evoluzione dei generi letterari. Questa riflessione infatti

ha ancora a che fare con la menzogna, ma nella comunicazione letteraria: «Quanto poi alla parola scritta: chiamare le cose con i propri nomi era possibile soltanto nei *samizdat* (vale a dire, in testi a circolazione clandestina). La letteratura, invece, quando s'accostava a temi simili... quando toccava il *rapporto tra le cose e il loro nome*, produceva *romanzi storici* che raccontavano di perfidi sultani turchi dall'abitudine di dire del bianco che è nero... e tutti quanti comprendevano il senso» (Esterházy, 1991a, 7). D'altra parte, il complesso percorso poetico-linguistico spesso effettuato da Endre Kukorelly e da noi descritto in termini di trasformazione di una peculiare menzogna, il *falso movimento* (uno degli aspetti della «vera» realtà umana del socialismo reale - Cs. Gyimesi, 1992, 129-130), in circolarità, nella metafora di una «rotonda» concretamente praticabile, rappresenta un modo, carico di *tensione etica testuale*, di elaborare questa specifica menzogna in un meccanismo che ce la «riscrive» senza imporci direttamente un'idea di «giusto».

Ed è forse opportuno rilevare, per quanto riguarda l'evoluzione della poetica postmoderna in Ungheria, che sarà innanzi tutto proprio questa elaborazione letteraria delle variegate *forme del falso movimento* - che andrebbe vista anche come parte di una tradizione ungherese, quella di rappresentare il mondo con un *aneddoto* o con una *raffigurazione grottesca* o, ancora, con un peculiare *fatras*, nella convinzione di condurre la propria vita sociale alla periferia dell'Europa anche alla fine del novecento - sarà proprio questa elaborazione ciò con cui, negli anni novanta, entreranno in dialogo molto fertile le opere della seconda fase della narrativa postmoderna ungherese.

Tra esse, per esempio, il ciclo di sedici racconti brevi intitolato *La donna trovata* (Forgács, 1995). L'autrice, un'esordiente, conduce il lettore, attraverso un tortuoso percorso, lungo i sentieri del concitato universo sessuale dei giovani ungheresi della fine del ventesimo secolo. In particolare, seguiamo il cammino di una giovane donna in viaggio attraverso l'America con un unico bagaglio, la bizzarra volontà di potenza dell'immaginario cultural-sessuale. Un immaginario impastato con la memoria della vita quotidiana nel socialismo reale, quella stessa vita quotidiana che, un decennio prima, Péter Esterházy ha descritto come *Piccola Pornografia Ungherese*. Nell'opera della Forgács però l'io narrante fuoriesce definitivamente dalla cornice dell'orizzonte nazionale per avventurarsi - non nell'astratta comunità di valori degli intellettuali del mondo, alla maniera degli

scrittori prepostmoderni che pensavano di sostenere loro «per mestiere (per missione) il cosiddetto Essere, penetrandolo, entrando dentro e nel profondo di quello, in qualche maniera reggendolo... al posto degli altri» (Kukorelly), ma invece - nel libero (super)mercato dei beni di prima necessità (i comportamenti, i gesti, le sensazioni) di una psiche umana realmente tesa allo scambio e alla comunicazione quotidiani. Una psiche a volte disposta a raccontare tutto ciò come una storia di vita vissuta in positivo cioè per libera scelta: ed era appunto a questo che anelava László Hekerle all'inizio degli anni ottanta quando tale tipo di vita costituiva ancora un paradosso, perché la «libera scelta» non era ancora altro che una concessione, da parte del potere politico, a persone per un motivo o per l'altro privilegiate²⁰².

20. LA DINAMICA MODERNO/POSTMODERNO A EST E A OVEST

Tutto il treno è gasatissimo per qualcosa. Che io non so. Provo se riesco a stapparmi il naso. Provo noia davanti a tutti quanti. Provo noia per la manovra. Perché sono gasati. Per che cavolo manovrano. Perché si deve stare fermi un'ora a Hegyesfalom. Perché uno deve correre. Perché una non sa soffiarsi il naso. Perché manovre. Banane. Attorcigliamenti.
(Endre Kukorelly, *Documenti sentimentali*, 1990²⁰³)

La cultura letteraria della tarda modernità socialista-reale è «realmente» attraversata, per l'appunto, da *falsi movimenti*. Uno di essi è che in tutte le sedi si parla della natura e dei canoni della mimesi, lo si fa in nome di un lettore (astratto) che ha un bisogno «naturale» di arte e per questo viene servito dallo Stato socialista di biblioteche numerose e di libri ad altissima tiratura. Lo scrittore postmoderno, allora, con la sua metafora linguistica formata da «falsi movimenti» (che tra l'altro ci vengono fatti praticare poeticamente nell'*ironico*, «*falso*» *ritmo della sintassi*), tesse la verità (poetica) di tale cultura letteraria: «In Ungheria hanno preso piede delle abitudini. Per esempio, è abitudine leggere, le folle leggono nella metropolitana leggera, addirittura sulle scale mobili, anzi, addirittura nelle biblioteche. Mettiamo che viaggiano nella metropolitana e dunque non vi si annoiano, invece leggono. Il convoglio va un po' a scosse, gli ungheresi traballano, le lettere saltellano. Le scosse sono calcolate come parte della letteratura. Hanno comprato i libri, li mettono negli scaffali, comprano gli scaffali, collocano i libri negli scaffali, di lì li

prendono, li leggono, li rimettono lì, così. Belle abitudini» (Kukorelly, 1994j, 12-13; it. 1996c).

Conformemente alle tecniche della politica culturale del Quarantennio ungherese²⁰⁴, la sede più ovvia della vita letteraria è il «dibattito» (letterario), caratteristica mescolanza di assemblea di partito, riunione di lavoro e ufficio pubblicità per diffondere il giusto modo di consumare la «fiction del totalitarismo» (Péter Esterházy), fabbricata, secondo un annuale *piano di produzione di temi*, nella grande «azienda nazionale supermonopolista» della letteratura²⁰⁵. Ma questa metafora aziendale per le condizioni dell'attività creativa vale soprattutto a descrivere il «post-stalinismo illuminato» ungherese degli anni ottanta.

La risposta postmoderna (ungherese) a questa situazione è puramente estetica. Consiste in un indagare letterario puro svolto da una soggettività poetica che, rinunciando perentoriamente a ogni rapporto con il *causale* e quindi con qualsiasi tipo di «centro», si dedica pienamente al «gioco libero» (Derrida), anche se poi i «dati reali» (la vita) si trovano intimamente intrecciati con i «fatti» dell'artificio estetico-linguistico prodotti in libera associazione (l'arte). Ne nasce una composizione significativa che è la rappresentazione sinottica²⁰⁶ di tutti i fatti letterari che l'energia mitopoietica della soggettività postmoderna è in grado - nel concreto atto creativo - di sottrarre al perpetuo lavoro di rimozione causato dal socialismo reale e riproposto dalla memoria. Il percorso artistico postmoderno diviene così una variante dell'«ermeneutica radicale»²⁰⁷, praticata sul terreno estetico-linguistico e poetico. In concreto diviene un ripercorrere lo spazio estetico prodotto dal socialismo reale, tanto da farsi sua occupazione e sua rappresentazione, ma poeticamente «esatta». In altre parole nel postmoderno ungherese si incontrano le modalità di un iperrealismo rivolto, autoreferenzialmente, verso la stessa arte e verso la sua recente storia «privata». La quale storia, va forse ricordato ancora a scanso di equivoci, è valutata come un tessuto fatto di esperienze politicamente forzate e costantemente incentrate sulla attribuzione all'arte di una, del resto antica, funzione: quella di celebrare il potere, la funzione appunto di illustrare quel Testo di finzione che è l'utopia scritta - nella concreta forma dei Piani (quinquennali) - dallo Stato-Partito-Nazione.

Oltre a evocare in noi un dato storico-politico del Quarantennio letterario (l'abolizione, da parte del potere politico, della libertà e autono-

mia artistica), tale valutazione ci sollecita a illuminare e precisare ulteriormente la dinamica concettuale della politica culturale del socialismo reale. Una dinamica concepita sostanzialmente nel segno della assoluta preminenza del *metodo*.

Nel contesto del socialismo di Stato, solo dopo la morte di Stalin avvenuta nel 1953 si dà per così dire l'occasione psicologico-sociale (oltre che politica) di compiere riflessioni autentiche, non «montate», sulle basi culturali del regime (basi che i partiti stalinisti dell'Europa orientale hanno impiantato nel periodo che va dal 1946 al 1953).

È in tale circostanza che István Örkény (il quale, sul piano creativo, più tardi, come abbiamo già ricordato per altri aspetti, diverrà l'ispiratore in Ungheria di un peculiare modo letterario: il grottesco est-europeo) racchiude in una metafora l'impulso primo (l'impulso «epocale») alla comunicazione artistica del momento: «Avevo giurato disciplina e ottemperanza. A chi! E con quanto piacere! Quanti pensieri e quanta libera fantasia scaturivano da quell'umiltà, dall'umiltà del servire, dal servizio offerto con libera volontà alla più grande causa della Storia! Una volta... ero stato un individuo libero; libero come un tappo di sughero in libero moto sulla superficie dell'acqua. Ora invece ero uno scrittore: partecipe cioè di un lavoro che si compiva scavando nuovi alvei ai fiumi» (Rainer M., 1990, 42).

Ci vorranno ancora dieci anni di decantazione psicologica prima di passare da queste imprese idrauliche all'invenzione del grottesco inteso come reazione tecnico-poetica al socialismo reale (anche se l'idea di uno scrittore vate che si caratterizzasse per un modo d'agire da funzionario dell'Ispektorato nazionale delle acque, rimase per tutto il Quarantennio oggetto di desiderio, mai del tutto appagato, del governo culturale e insieme bersaglio di polemiche da parte dei letterati di ogni estrazione politica o apolitica, ma di polemiche che non condussero mai a una piena chiarezza in proposito). Alla fine degli anni ottanta, poi, gli scrittori postmoderni torneranno su quelle vicende per «giocare» con esse (o meglio: per giocarvisi) concettualmente: «Quell'ascondere», dirà Péter Esterházy, «fu una grande esperienza e realizzò una grande arte: nella crepa lasciata aperta fra la realtà e le parole la letteratura ballonzolò, pianse, esultò, sghignazzò: fu il *grottesco dell'Europa dell'est*». Ma negli anni settanta, ricorda ancora Esterházy, la situazione cambia: «Più tardi però ci siamo stufati di questo lottare nel fango, della bellezza del parlar ascoso, "ci siamo

stancati di questo tira e molla fra realtà e apparenza, di questa partita a rimpiattino, splendida e turpe, dove noi servivamo da conigli da esperimento. Ci siamo stufati: ecco la fine del grottesco est-europeo» (Esterházy, 1991f, 147; it. 1996b). Da una posizione di dissenso rispetto al regime culturale si arriva dunque a delineare l'autonomia dell'arte.

Si tratta di un ragionamento che può apparire paradossale proprio per la sua impronta politica, ma che - come nella scrittura creativa il grottesco - in realtà corrisponde a un importante passo in avanti sulla via che conduce a ciò che possiamo chiamare il «salto ermeneutico postmoderno». Vale a dire, in risposta alla «modernizzazione letteraria» tentata dalla politica, negli anni settanta si afferma in Ungheria, soprattutto sul terreno della narrativa, una coscienza-(re)azione artistica, un modo di pensare letterario postmoderno est-europeo.

Poiché ciò che veniva chiamato socialismo era di fatto stalinismo, la revoca di quest'ultimo comporta inevitabilmente il contemporaneo ingresso in un'epoca postsocialista... Nell'arte, il corrispettivo del postsocialismo così inteso, è il postmodernismo. Il passaggio è continuo a partire dagli anni settanta.

(E. Bojtár, *Il postmodernismo e le letterature centro- e est-europee*, 1988)

Dalle valutazioni contenute nello studio di Endre Bojtár (1993b) a cui appartiene la citazione appena riportata (86-87) ricaviamo alcune delle più importanti tappe attraverso cui la *percezione artistica nell'Europa centrale e orientale* si è venuta trasformando negli ultimi decenni. Abbiamo così gli «inventari del fallimento» scritti ad opera del peculiare grottesco centro-europeo; il documentarismo dell'«ebbrezza del dire» (in Ungheria come continuazione del genere *sociografico*, che negli anni trenta era scaturito dal connubio tra sociologia e scrittura letteraria); infine la ricerca di nuove certezze davanti alla «desolazione di un mondo privato dei suoi specifici valori».

Bojtár osserva inoltre che nei quattro decenni e più di socialismo reale ogni opera ben riuscita viene «alla luce in un certo senso in opposizione al socialismo qui realmente esistente» e che quindi la buona letteratura del periodo «in qualche modo è postmoderna, o almeno precorre il postmoderno».

Le parole dello studioso ungherese non devono trarre in inganno: non si tratta di allargare il concetto di postmoderno spinti da una qualsiasi filosofia della storia. In realtà Bojtár pensa soprattutto all'aspetto cul-

turale, nota infatti che «con la postmodernità le letterature dell'Europa centrale e orientale sembrano reinserirsi nelle correnti intellettuali europee». Ciò non toglie che occorra studiare la natura specifica di questo «postmoderno regionale». Perché esiste, possiamo dire, una mentalità postmoderna centro-est-europea che si definisce sia in rapporto (e misurandosi) con le contemporanee e non contemporanee esperienze postmoderne in Europa e in America e sia a partire dalla memoria del proprio passato ovvero - per usare un'immagine di grande esattezza poetica di Endre Kukorelly - ponendosi sulla «riva della memoria» della propria peculiare modernità est-europea, la modernità plasmata dal socialismo reale.

Si diventa dunque postmoderni est-europei «in opposizione al socialismo qui realmente esistente», dice Bojtár, ma, precisa prima, questo è vero solo «in un certo senso». La delimitazione non ha soltanto la funzione di allontanare, riguardo all'uso del concetto, un giudizio di eccessiva ampiezza e quindi di astrattezza. Bojtár parla infatti di un problema di «mancanza di argini» (di «rive» per l'appunto) e sfiora, così, il tema che uno dei filosofi italiani del postmoderno, Gianni Vattimo, ha affrontato sotto la dizione di, come abbiamo già variamente ricordato, lavoro del «pensiero debole». Un lavoro che Odo Marquard (1993), in dialogo con Vattimo, ha descritto come «compensazione» postmoderna alla impostazione razionalizzante e uniformante, omologante diremmo noi con linguaggio pasoliniano, del mondo moderno. Di qui l'«attenzione per le lentezze, le continuità, le tradizioni, le varietà», non fuori e dopo il mondo moderno, ma «dall'inizio nel mondo moderno come suo necessario elemento costitutivo».

Ma è questa stessa analisi che spinge Bojtár a porsi il problema della delimitazione del concetto di postmoderno, proprio perché la memoria storico-letteraria vede una «compensazione reciproca» tra moderno (realismo socialista) e postmoderno (realismo estetico-linguistico)²⁰⁸.

L'intimo intrecciarsi di postmoderno e moderno tuttavia deriva, a ben vedere, dalla complessità di quest'ultimo. Per un verso, abbiamo la costellazione concettuale e figurale dell'uomo moderno che dalla fine del settecento è stata essenzialmente «delimitata dai concetti di progresso, di crescita, di liberazione e autodecisione individuale, di rivoluzione e di distacco da ogni autorità eteronoma», implicando non soltanto l'affermarsi del concetto e del termine di *civilisation*,

ma anche il costituirsi di una «semantica metaforica» ad essi legata²⁰⁹.

Lo studio del *Weltbild* moderno - se seguiamo Giacomo Marramao (1983, L-LI) come stiamo facendo - comporta infatti, sul piano metodologico, una vera e propria *archeologia della cultura dell'Europa occidentale*, e richiede una particolare attenzione alla dinamica, nella modernità, del legame fra «semantica referenziale», cioè trasparenza della materialità nel discorso, e «semantica metaforica», cioè valori dell'immaginario. Allo stesso tempo, sul piano dei contenuti è previsto un accurato esame della dinamica fra storia materiale e modelli culturali e normativi²¹⁰. Con l'evidente inclusione, a nostro avviso, dei modelli veicolati dai vari testi-processo letterari; sono in effetti gli studiosi letterari che esaminano la dinamica tra storia materiale della letteratura - una storia evidentemente costituita dalle persone, dai testi e dalle istituzioni che producono letteratura e comunicazione letteraria - e modelli culturali e normativi che possono essere rinvenuti nel *Weltbild* letterario.

Per un altro verso, però, nonostante che uno dei momenti più interessanti del moderno occidentale sia l'«originale esperienza dell'accelerazione», l'esperienza del tempo come forma per eccellenza della modernità, nonostante la essenziale attualità della temporalità cumulativo-irreversibile, lineare, cioè dell'*idea di progresso*, tale idea nemmeno in questo moderno occidentale è riuscita a conquistare piena autorevolezza. Le dinamiche di fondo hanno in realtà lasciato perdurare nel *Weltbild* moderno - nel «razionalismo occidentale» - l'«intreccio figurale di "linea" e "cerchio"»: è l'indizio figurativo dell'insopprimibilità della tensione tra logos (inteso come razionalità) e mito.

Noi siamo dell'Europa centrale: il nostro sistema nervoso è uno straccio, la nostra carta igienica è ruvida... Secondo questa battuta essere centro-europei significa avere cultura occidentale e vita orientale... all'interno di un sotterraneo scontro con l'occidente, intenzionati a far riconoscere i nostri valori, le nostre potenzialità, la nostra diversità.

(P. Esterházy, *Il pesciolino. Sulla letteratura ungherese per stranieri*, 1988²¹¹)

Berlino è proprio questo, l'incredibile, l'incredibile Europa, l'incredibilità incarnata, è per questo, per il «Muro» che, un po' eccedo, ci venivo. Quelle volte andavo da Lui ogni giorno, salivo su, su uno dei ponti dell'impalcatura in legno e guardavo attraverso di essa, guardavo e basta. Ci voleva un vero e proprio negoziato con me stesso, una trattativa, per stabilire che «a questo punto davvero basta!». Che era arrivato il momento di fare il bravo e di andarmene. Era da lì che

osservavo che cosa ero io. Il diffuso sfaldarsi attraverso la nube cilestrina dei gas di scarico. Tutta quella gente aggrappata a cose arzigogolate e incomprensibili, tutta quella gente sciatta nel vestire, incerta nella tenuta del corpo, informe nella struttura del viso. Da qui guardavo quello di là, quello che da qui era escluso, e quello ero io. Ma da lì non guardavo indietro, qui, verso di me. Noi non avevamo impalcature simili.

Si vede molto in uno l'oriente o l'occidente. Divise di eleganza sopra i cittadini di Schöneberg accanto alle divise da straccioni alternativi di Kreutzberg, accanto al taglio orientale dei capelli e all'uniforme, jeans e giacca di pelle, dei giovani di Hohenschönhausen. Visi curatissimi accanto a facce da decenni sciupate. Il tono sicuro dei wessi e la caratteristica, un po' spaventata, titubanza degli ossi. Due qualcosa. NB. sono tedeschi quelli di cui in questo momento scrivo, ovvero qualcosa di cui sono io a stabilire che cosa sia. In realtà non esistono dei tedeschi. Esistono solo quando uno di essi mi pesta un piede sull'autobus 129. Beh, è cosa assolutamente rara. Il tedesco. Controll Pelikan N-I Germany, così è scritto sulla mia penna.

(Endre Kukorelly, *Piccolino, rosso... Diario berlinese*, 1992²¹²)

La struttura del *Weltbild* moderno (europeo-occidentale) trapassando nella modernità del socialismo reale est-europeo, e quindi nelle varie forme dello stalinismo, subisce un mutamento profondo. A nostro avviso qui la dinamica tra logos e mito si interrompe, qui logos e mito si dividono, cosicché l'*originale* esperienza dell'accelerazione si rovescia in una reale esperienza di staticità o di totale paralisi: «"Socialista" in realtà è un attributo privativo allo stesso modo dell'inglese "less", la morale socialista è assenza di morale, l'economia socialista è anarchia economica, la cultura socialista è cultura in esilio», dice Péter Esterházy (1991f, 144; it. 1996b).

Lo scrittore ungherese, quando pone in connessione l'azione letteraria e il suo campo di riferimento, quando tematizza il ruolo sociale della letteratura nel socialismo reale, esprime la propria persuasione che tale ruolo non poteva non rimanere quello tradizionalmente legato a questioni che trascendono l'universo letterario: «Davvero fu e poté essere soltanto la letteratura il luogo da cui qualcuno rammentava a noi lettori la nostra libertà rubata o perduta o sprecata» (Esterházy, 1991f, 146; it. 1996b; corsivo nostro).

Si tratta appunto di uno dei momenti di diversità del moderno ungherese, dove la letteratura in definitiva non è riuscita a non omologarsi alla logica promossa dal potere politico (del socialismo reale, ma non solo) che metteva in discussione la libertà-autonomia dell'arte (anzi, ne prevedeva la fine) e che imponeva, con i mezzi della politica culturale, una sorta di «demitizzazione del mito» dell'arte libera dal-

l'impegno sociale. Operazione questa che - in virtù dell'effettiva, plurisecolare tradizione di un'arte in qualche modo sempre «impegnata» sul piano sociale - poteva contare su una sorta di spontanea associazione di idee. Nell'immaginario collettivo scaturiva automatico, «naturale» il collegamento tra il diffuso bisogno politico di conferire preminenza al valore della comunità e un singolare modo di percepire l'arte e di praticarla entro l'«unità monolitica di vita e arte» (Bojtár, 1986, 340). Questo processo è sempre servito per fondare l'identità collettiva che in questa regione culturale, per un motivo o per l'altro, è stata perennemente a rischio o che, in ogni caso, è stata e viene tuttora vissuta come a rischio²¹³.

21. «MESSIANICO INOSPITALE» E DISAGIO DELLO SCRIVERE

Mentre le varie forme europeo-occidentali della tarda modernità ancor oggi in atto sono eredi del razionalismo illuministico, le varie forme della tarda modernità est-europea oggi in difficile processo di esaurimento sono invece intrise di razionalismo stalinista. Tuttavia la differenza di fondo tra modernità occidentale e modernità orientale non sta nello sfruttare o meno, sul piano ideologico, l'«idealità del tempo», che «è evidentemente la condizione di ogni idealizzazione e di conseguenza di ogni ideologizzazione e di ogni feticizzazione» (Derrida, 1994a, 195). Anzi, nelle due grandi regioni a civiltà e cultura tardo-moderna europea vi è in questo senso un caratteristico elemento costitutivo comune, spesso ancora oggi considerato attuale: il «Messianico, ivi comprese le sue forme rivoluzionarie» (anzi, «il Messianico è sempre rivoluzionario, deve esserlo»). Ora - in conformità alla dinamica temporale del *Weltbild* moderno già ricordata - il messianico «sarebbe l'urgenza, l'imminenza». Ma, avverte Jacques Derrida filosofo del postmoderno francese, si tratta di un'entità ideale che, per un «paradosso irriducibile», si dà come «un'attesa senza orizzonte di attesa»: così risulta «stranamente familiare e insieme inospitale» (Derrida, 1994a, 211).

Differenze nei due modi tipici (quello europeo-occidentale e quello europeo-orientale) di stare nella tarda modernità si notano, invece, nell'indole di quelle scritture letterarie che narrano appunto di inospitalità, di *Unheimlichkeit*: dell'inospitalità del «Messianico» e del «rivoluzionario», dell'«attesa» e dell'«imminenza». Questa

diversa indole nasce, in ambedue le scritture, fondamentalmente dal rapporto che esse istituiscono fra arte e vita, e nella regione est-europea - come abbiamo visto - da quel rapporto «monolitico» che pone notevoli problemi a chi intenda differenziare arte e vita per articolarne le relazioni.

Prima dell'abbattimento del Muro di Berlino evidenti erano infatti le differenze a est e a ovest nel modo in cui gli scrittori, nel loro lavoro estetico-linguistico, ri-costruivano, «elaboravano» o «sblimavano» il più autentico dato esistenziale della modernità: la tradizione dell'evoluzionismo (dal settecento ininterrottamente attivo sia sul piano ideale dei valori, sia su quello della prassi sociale). E i suoi corollari, tra loro all'apparenza contraddittori ma in realtà fondamentalmente complementari: la percezione del tempo frazionato, interrotto o perduto (in virtù dell'accelerazione) e il problema di mantenere pura e incontaminata l'identità (e/o l'origine) dell'io singolare e/o collettivo.

Naturalmente l'angolazione personale da cui, sia a est che a ovest come dappertutto, uno scrittore sperimenta ed «elabora» il tardo moderno e il suo nucleo ideale, costituisce una dimensione che è esterna rispetto a quella della scrittura. Il fatto che l'irlandese Samuel Beckett dal 1938 sia vissuto in Francia e dal 1945 abbia scelto di scrivere in francese, il fatto che il tedesco Bertolt Brecht dal 1948 abbia preso la strada del drammaturgo scomodo nella Germania comunista, o ancora, il fatto che il chirghiso-sovietico Cingiz Ajtmatov sia stato in pratica obbligato a usare prevalentemente la lingua russa, *in sé* appartiene soltanto alla biografia dello scrittore, alla dimensione culturale, storica dell'atto della scrittura, e il lettore può perfino non averne conoscenza. Eppure il modo di stare nella tarda modernità da parte dello scrittore può divenire fondamentale per distinguere fra scrittura letteraria «dell'est» e «dell'ovest», e ciò accade non appena la dimensione culturale, storica e personale, da elemento astratto, extratestuale, si tramuta in momento strutturale di un testo letterario. In Ungheria, dove l'insurrezione del 1956 (indipendentemente dalla sua sconfitta politico-militare) sul piano ideale aveva rappresentato - nei confronti del progetto sociale e culturale stalinista in atto dal 1948 - una rottura di fortissimo valore simbolico, all'inizio degli anni sessanta il rapporto con la memoria storica dimostra di essere (ri)entrato tra i momenti della letteratura. Sono questi che fanno riaffiorare nell'immaginario collettivo socialista l'immaginario

ungherese tradizionale.

Nell'autunno del 1960, su invito del governo inglese, che ne onorava in questo modo il lavoro di traduttore (*David Copperfield* di Dickens, *Il vecchio e il mare* di Hemingway, ecc.), Géza Ottlik partì per Londra. Dopo quasi quindici anni di dura esperienza di «comunismo rákosiano», era il primo viaggio che potesse fare in occidente, oltrecortina, era l'incontro con il suo mondo di una volta spezzato e disintegrato dal Piano socialista, ma pure conservato nella propria memoria personale, sebbene come congelato, rigido, privato con prepotenza di senso e di attualità. Non si era avuto un congedo pensato, riflettuto, da esso, magari attraverso un rito di lutto collettivo.

Lo scrittore ha ricordato quel viaggio londinese in un'intervista del 1978: «Nel modo giusto lo potrei raccontare soltanto in un romanzo, voglio dire che vorrei raccontarlo in un romanzo. A quell'esperienza si collegavano i dieci venti trenta anni precedenti, le circostanze, tutto, perfino la mia infanzia. Alla mia infanzia mi è accaduto di tornare quando, sotto la grande cupola della stazione di Lille, alla luce del sole del mattino, a braccetto con Áron Tamási, ci siamo fatti una passeggiata. Ci avevano fatto viaggiare in un vagone-letto di prima classe, il treno era partito da Pest a mezzanotte, ci avevano dato una colazione di lusso - gli inglesi a quel tempo non erano ancora poveri - e Áron non faceva altro che prenderne atto con cenni della testa. Provò un distributore di cioccolate: funzionava. E poi non solo il telefono pubblico funzionava, ma la bilancia segnava il peso, all'edicola dei giornali vendevano i giornali, dal tabaccaio il tabacco e gli accendini, e le porte, le finestre, le insegne, il self service della stazione, il facchino, il cameriere... funzionava tutto. Proprio come alla stazione di Cegléd quand'ero bambino. Al momento del viaggio a Londra io e Tamási vi eravamo disabituati ormai da una quindicina d'anni. Perciò ci guardavamo rincitrulliti dalla felicità. Tutto questo oggi (grazie al cielo) a un giovane lettore di Budapest bisogna spiegarlo. Così come, forse, anche il momento d'imbarazzo che a Londra, subito la prima sera, ci capitò sulla Bayswater Road: arrivati alle strisce pedonali c'eravamo fermati di colpo perché stava arrivando una grossa automobile nera. Anche l'automobile si fermò. Noi ad aspettare. E quella ad aspettare. Poi un segno, seccato, di "avanti, andate". Áron mi guardava, non riusciva a capire. Io lo stesso. Alla fine l'automobilista s'infuriò. Si mise a urlare. Sceso dalla macchina, ci fece attraversare sulle strisce pedonali quasi a spintoni. Avevamo noi

la precedenza. Ma noi non lo sapevamo. In patria, dieci anni fa, una grossa macchina nera come quella ci avrebbe schiacciato senza badare a noi, se avessimo osato farci trovare sulla sua strada. Sotto i lampioni antinebbia, nella luce arancione, comparve poi un poliziotto, un uomo robusto, che calmò il conduttore della macchina, fece lo stesso con noi, dopodiché salutò e riprese la sua passeggiata. "Uno di questi lo porterei con me a casa", - disse Tamási indicando il poliziotto, - "come modello". Oggi ormai, ma non diciamolo troppo forte!, forse nemmeno di questo abbiamo più un pressante bisogno. In ogni caso, quel viaggio autunnale a Londra è stato uno dei tre o quattro miracoli della mia vita» (Ottlik, 1980, 259-260).

Bello ottenere un biglietto e andare verso Noi, abitiamo in voi, questo è certo
(Attila József, Attila József, 1924²¹⁴)

L'io, probabilmente, è qualche cosa che bisogna continuamente raccogliere. Sei sempre in giro, figlio. E bisognerebbe, si dice, trovargli anche un centro che sia rassicurante. È nella normale situazione di chi girovaga, siede, guarda qua e là, rammenta e dimentica, dorme, s'infuria, cerca la tessera dell'abbonamento. Cerco qualcosa che sia mio, una tessera d'abbonamento per andare da me, che dunque mi serva, allora, almeno in questa relazione minima, nonostante tutto, io sono, o forse no? Una carta d'identità.
(E. Kukorelly, Risposta prosaica, domanda poetica. A György Petri, 1994²¹⁵)

Ma la dimensione storico-culturale dello scrittore può tramutarsi in momento testuale solo quando si dia come narrazione della storia di qualcuno che si svolge in spazi e tempi concreti e, nel caso della tarda modernità, «inospitali». Cosicché gli scrittori postmoderni ungheresi, nell'«elaborare» letterariamente la propria peculiare condizione culturale, - l'onnipresenza della politica e soprattutto della *lingua politica* nella vita civile, - spesso operano uno spostamento del piano narrativo: con frequenza il disagio dello scrittore compare come espressione dell'io dello scrittore stesso, espressione che interferisce con la narrazione vera e propria, inoltre il disagio dovuto all'«inospitalità» dello spazio e tempo quotidiani talvolta viene mostrato come (auto)ironico disagio dello scrivere, anche sul piano grammaticale e stilistico, secondo le regole di un peculiare realismo poetico-linguistico: «Perché non era riuscito a scrivere gli altri particolari, quello su come era andato l'amore, e così via, e perché ora riesce a scrivere esattamente tre particolari? Così. Perché

quei tre gli danno l'idea di una bella solidità, uno, due, tre e basta, più di tanto sarebbe meno, il meglio invece sarebbe peggio, il bello più brutto, e così via. E sarebbe la noia. Già, la noia. Perché scrivendo gli veniva noia, le cose scomparivano senza fermarsi perché erano troppe. Beh, allora il troppo l'ho grattato via, l'ho cancellato, l'ho *disdetto*, così cominciò la sua spiegazione agli amici cari, era in imbarazzo, in fondo era sempre un autore, no? Beh, così. Perché sono tre le verità magiare. (Più una in aggiunta.) Alla fine tutti gli spazi dolci e amari, vuoti e teneri erano occupati, beh, quanto-e-come bisogna vivere!, spiegava scettico. Scettico e arrischiato. E dopo: sedé sulla riva, sguazzò coi piedi nell'acqua del mare, sulla riva del cuore, in pubblico, esistere sì che era molto bello, ma non ne valeva la pena. Infine lasciò l'isola per la via dell'etere, gli uccelli cantarono, le dee gioirono» (Kukorelly, 1990c, 143-144). Questo brano tratto dalla *Riva della Memoria* di Endre Kukorelly è del 1979, anno che - come sappiamo - viene in genere considerato l'inizio del primo periodo postmoderno della letteratura ungherese perché apparve *Romanzo della produzione* di Péter Esterházy. Ed è senz'altro concettualmente fertile assumere quest'opera come la prima azione sistematica di «rispecchiamento» postmoderno della *realtà testuale* del realismo socialista (in questo caso del cosiddetto «romanzo della produzione», in ungherese *termelési regény*). Infatti, il *realismo linguistico postmoderno ungherese* non di rado chiede al lettore di partecipare a un rapporto intertestuale «imbrogliato» con la letteratura ungherese ed est-europea della tarda modernità socialista-reale (di «imbarazzo» parlava invece Kukorelly, ma il «luogo» cui approdare attraverso i due percorsi poetico-linguistici è uno: un Insieme, un esserci testuale, per principio non-limitato). Tale singolare realismo si rivela così l'ironico metalinguaggio della *Unheimlichkeit* della modernità tutta intera, non solo di quella ultima (sperimentata dall'individuo, singolo e collettivo, *voyeur* dell'Europa). Questo gioco intertestuale a ritroso infatti, attraverso cui gli scrittori allargano e approfondiscono la percezione estetica del lettore, investe tutto il moderno anche se l'attenzione cade inevitabilmente prima di tutto sulla sua realtà più recente e più intensa.

A determinare l'alto grado di *Unheimlichkeit*, di spaesamento, dell'uomo della modernità nell'Europa dell'est (figura «conservativa» o, più precisamente, «elaborazione» della quale è la letteratura postmoderna est-europea) è stata la povertà, cioè lo scarso numero e la bassa

qualità delle mediazioni sociali tra *ethos-idealità-progetto (Kultur)* dell'evoluzione e cultura materiale (effettiva *Zivilisation*), tanto più quando queste mediazioni sono state prodotte dalla cultura del socialismo reale (il realismo socialista), una cultura considerata «alta», come si è visto, ma nello stesso tempo rivolta alle masse come terreno privilegiato della *Bildung*, con gli effetti di appiattimento cui abbiamo fatto cenno.

Ora, se l'*Unheimlichkeit* (come premessa della sensibilità postmoderna) è estesa a tutta la modernità, sul piano dell'elaborazione concettuale può essere molto stimolante un'idea espressa da Umberto Eco, al quale sembra «che il postmoderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare». Secondo Eco «potremmo dire che ogni epoca ha il proprio postmoderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio manierismo», tanto da sentirsi autorizzati a chiedersi «se postmoderno non sia il nome moderno del manierismo come categoria metastorica». In questo senso, dunque, pare nella storia della cultura una perenne o almeno ricorrente ribellione contro il passato, che «ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta» (Eco, 1983; 1993, 528).

Jacques Derrida, invece, dall'interno della memoria collettiva francese dell'illuminismo e dopo aver sperimentato l'empito messianico del sessantotto parigino, tende a fissare il campo di competenza del postmoderno alle vicende recenti della storia della cultura e lo concepisce come una sorta di tentativo del moderno (europeo-occidentale) di liberarsi dai vincoli di «eventi virtuali il cui movimento e la cui velocità non ci consentono più... di opporre la presenza alla sua rappresentazione, il "tempo reale" al "tempo differito", l'effettività al suo simulacro». Il suo discorso passa attraverso e dentro la concezione *decostruzionista*²¹⁶ e una prassi filosofico-estetico-linguistica molto attenta alla scrittura²¹⁷. Quanto ai contenuti, Derrida sostiene il bisogno di emanciparsi dalle *presenze intuitive* delle assunzioni metafisiche ormai inconsapevoli, prodotte dall'«autonomizzazione e automatizzazione dell'idealità... processo finito-infinito della *différance* (fantomatica, fantastica, feticistica o ideologica)» e del «simulacro, che in essa non è solo immaginario», ma un corpo «artefatto», un corpo «tecnico»²¹⁸. Vengono di qui gli sforzi di Derrida per preservare il «singolare» dalla tendenza dell'«universale» a sottometterlo e addomesticarlo. Si tratta di un problema che tocca, secondo il filosofo francese, perfino la stru-

mentazione retorica. Dice: la decostruzione, «quella che intendo io, comincia decostruendo il logocentrismo, e quindi anche ciò di cui la retorica gli potrebbe essere debitrice... io *non assimilo mai* la filosofia, la scienza, la teoria, la critica, il diritto, la moralità, eccetera, *a finzioni letterarie*» (Leitch, 1988, 272-273, corsivi nostri). Per cui la scrittura cambia o forse accentua le sue funzioni e modalità: per Derrida essa si collega al bisogno di universalità e diventa *écriture*, cioè un agire linguistico che è «straniamento della scrittura» (Hoy, 1990, 101-110; Derrida, 1994a, 212, 213): è una scrittura che seguendo la figura di una «spirale» costituisce senso perché è «oscillazione» senza un principio²¹⁹ (il *Handeln* del proto-postmoderno Martin Heidegger, come ricorda lo stesso Derrida).

22. SOPRALLUOGO E POETICA RI-OCCUPAZIONE DEL «LUOGO»

*Il primo maggio le persone si pre-
paravano le ragazze
dovevano indossare mutande nuove e
la tuta da ginnastica ognuna
con lo stesso color lilla oppure
doveva tingerla
blu, si macchiano le mie mutandine
tutte le mie mutandine sono macchiate
questa era la lamentela, ma non ero io
a lasciare il segno, era il colore che
lasciava il segno su tutte le mutandine
le mostravano, si vedeva, erano blu
le mutandine, e un pochino
anche il sedere era diventato lilla, oppure
di color blu per il segno lasciato
(Endre Kukorelly, Primo maggio, 1989²²⁰)*

Percezione del tempo come uno *spazio* temporale convulso in cui «tempo della realtà» e «tempo dell'utopia» del socialismo reale si confondono, «s'imbroglia», «s'imbarazzano», rendendo vano ogni sforzo teso a distinguerli: ecco uno dei tratti della dimensione culturale stalinista che gli scrittori postmoderni ungheresi tramutano in momento testuale. A volte con prevalente intensità poetico-formale (come nel caso del Kukorelly ora citato), a volte con maggiore coinvolgimento prosa-poetologico, come accade in *Sopralluogo* di Péter Nádas (1989b; it. 1989c), su cui a questo punto ci soffermiamo.

In questo testo c'è un modo collettivo *caotico* di percepire il tempo. Un modo che, ad opera della coscienza creativa dello scrittore, viene trasformato in una estrema complessità di tempi (della narrazione e quindi della grammatica narrativa) racchiusa nell'universo *testuale*. Cosicché la vera natura della comunicazione letteraria, - caotica o no alla superficie discorsiva, ma sempre di ordine complesso nel profondo, - che era stata negata o comunque *colpevolizzata* nel Quarantennio, viene qui incisa in una scrittura, in «una lingua in cui le cose... hanno già assunto il valore esclusivo di un simbolo», in una lingua quindi aliena da «impegni» tesi a «cambiare le cose del mondo» in quanto «ciò che essa dice esce dalla prassi, per non più rientrarvi»²²¹. Ed effettivamente l'obiettivo di Nádas è di ritrovare, sul piano della testualità letteraria, la dialettica di logos e mito soppressa dallo stalinismo. È un obiettivo che rivela la diversa condizione in cui la creatività letteraria agisce a est e a ovest.

Nella testimonianza che Nádas offre rispetto al caos dei tempi (reali e ideali) del socialismo reale, emergono dunque dei meccanismi poetico-narrativi che ricordano (senza esserlo) la relazione-contrasto tra sentimento di una staticità esistenziale²²² e gli ideali di accelerazione, di urgenza, di imminenza del socialismo. *Sopralluogo* (scritto negli anni settanta) è, dunque, un testo che potremmo intendere come una sorta di fotoromanzo poliziesco in stile realismo socialista *underground*, cui l'autore attribuisce una funzione piuttosto peculiare. Si tratta di storie personali intrecciate tra loro e inserite nelle rigide coordinate spaziali e temporali di una vita quotidiana totalmente regolata e raggelata dalla politica, ma anche avvolta in un ininterrotto e onnipresente flusso di discorsi sulla velocità dello sviluppo. Nádas, vincolato ai mezzi tecnicamente arretrati del *samizdat*, realizza una sorta di *poetica ri-occupazione del luogo* da cui, a quell'epoca, si poteva osservare la realtà o la cultura materiale dell'uomo ungherese. Il testo nasce infatti in quegli anni settanta nei quali andava crescendo a dismisura la distanza tra la realtà materiale e la sua riproduzione deformata nell'ideologia governativa. Tale realtà materiale era costituita dall'equilibrio, gracile perché privo di un corrispondente sistema giuridico-istituzionale, fra economia statale poco efficiente (definita, come abbiamo già detto, «di scarsità») ed economia privata «sommersa» ma quasi-legittimata, in quanto tacitamente assunta come soccorso, come riconosciuto e fondamentale complemento, di quella statale. Ora, la riproduzione

ideale deformata, che si voleva fosse prevalentemente letteraria, era costituita da un discorso politico quasi del tutto autoreferenziale²²³. Così la distanza cresceva e a un certo punto crebbe tanto che gli «inventari del fallimento» del grottesco non poterono più attenuare nell'immaginario del singolo la tensione tra la propria realtà di fatto, la strategia di vita, che egli aveva in comune con la maggioranza della gente, e i valori emessi dai media controllati dal partito unico al potere²²⁴.

Nella desolazione di questo mondo «privato dei suoi specifici valori», Nádas realizza dunque il documento poetico di un singolare «sopralluogo». A un poliziotto è stata affidata in gestione una villa. Questa villa è uno di quei luoghi che il regime *soft* dell'ultimo stalinismo ungherese, nel proposito di esprimere in maniera articolata una diffusa pressione morale, tenta di ri-abitare fisicamente, in questo caso lasciando che un poliziotto amministri un ambiente divenuto simbolo del recente passato. Si tratta infatti di una delle eleganti ville nei sobborghi della capitale in cui il regime stalinista *hard*, nel corso dei processi politici montati, ha torturato numerosi membri della propria *élite* politica e intellettuale, per costringerli alle note spettacolari autocritiche. Ora, uno di questi ex torturati torna dall'estero per prendere in affitto inconsapevolmente quella stessa villa, dove intende villeggiare.

L'operazione poetica di Nádas consiste nel condurre il lettore per mano, sfruttando le più importanti tecniche della poetica postmoderna, a compiere un «sopralluogo» in cui i ricordi del villeggiante ex torturato ottengono conferme e vengono riattualizzati da parte dello scrittore, anch'egli afferrato dai suoi ricordi di bambino che è stato in quel luogo per altre ragioni. La visita è guidata dal poliziotto, che risulta l'unico personaggio senza memoria.

Due sono i tentativi di «invasione» (Derrida) o di ri-occupazione della memoria: le due narrazioni (quella del poliziotto e quella dello scrittore io narrante) fatte entrare come in collisione testuale, ma mediate da una terza narrazione rappresentata da un testo *altro*, vale a dire da una serie di citazioni esattamente riportate dalle *memorie* (Szász, 1963) di un sopravvissuto alle torture che non ha ceduto, che non ha fatto l'autocritica da lui pretesa. Una seconda sopravvissuta, femminile, non è riuscita a farsi voce narrante autonoma: la donna è morta e quindi la sua rimane parte della voce collettiva. Con tale collisione di voci Nádas crea un ambiente derridianamente «instabile,

caotico e dis-localato dai tempi», un ambiente in cui proprio la dis-localazione rispetto ai tempi (rispetto al passato reale e al presente-futuro utopico degli stalinismi ungheresi) comporta un elemento di ordine poetico, la ri-occupazione dello spazio e dei luoghi della memoria.

Il fatto poetico-narrativo è la simulazione di un sopralluogo reale, che finge di non essere ancora *fiction*, ma che in ogni caso riporta all'azione letteraria eventi in precedenza esclusi dalla letteratura ad opera dell'accelerazione ideologica del regime. L'intuizione del socialismo *soft* era consistita nel bloccare tale accelerazione e la frenata aveva reso possibile il recupero di quegli eventi disvelando quindi il «gioco linguistico» dell'ideologia politica, bastava *ripercorrere testualmente* i vari territori di quel gioco e mostrare le loro connessioni.

Tale operazione poetico-linguistica ricorda, ma ricorda soltanto, quella di István Örkény in *Regolamento per le esecuzioni capitali* (1991c), in cui una *copia* dell'effettivo regolamento (un oggetto ben presente nella comunicazione sociale *underground* impegnata nella conservazione della memoria del 1956 e invece tema tabù per la comunicazione ufficiale fino al 1989) diviene un fatto letterario grazie alla sola firma dell'autore e al richiamo, per così dire all'accordo, metalinguistico. Örkény era il maggiore rappresentante in Ungheria del *grottesco est-europeo* che, abbiamo visto, per i postmoderni «fu una grande esperienza e realizzò una grande arte». In questo atto grottesco «le astrazioni non hanno funzione», si tratta di una forma, ma «l'elaborazione formale grottesca non rende irriconoscibile il mondo del reale, né trasforma in un fatto metafisico l'ambito dei problemi del mondo che ha perduto il proprio equilibrio morale». Örkény sceglieva dunque che fosse soltanto «la forma, la forma parabolistica, e non il testo a veicolare la riflessione critica» (Thomka, 1986, 162). Questo però, che negli anni sessanta effettivamente serviva a disvelare il gioco linguistico del potere politico, più tardi non poteva bastare alla fantasia estetica dei postmoderni, interamente legata a *percorsi testuali*: stanchi del «tira e molla fra realtà e apparenza», questi nuovi scrittori muovono verso la riflessione critica e si fanno protagonisti di un gioco poetico-linguistico che si espande, rispetto a quello di Örkény, tendenzialmente su *tutti* i momenti della funzione referenziale della lingua: nel gioco poetico-linguistico postmoderno l'io poetico «comunica,

asserisce, enuncia, ma poi con lo stesso atto del comunicare distrugge i referenti, giacché ricorre alla loro funzione metalinguistica», per cui crea un assetto che «non si dà più come equilibrio tra le funzioni sostanziali della lingua... ma come equilibrio fra i poli opposti del letterario e del non-letterario, lirico e non-lirico, linguistico e non-linguistico, finzionale e non-finzionale» (Thomka, 1992, 121).

In Nádas assistiamo, dunque, a un singolare modo di agire poetico che, rimescolando le «voci», decostruisce ogni loro gerarchia. Analogamente a Illyés negli anni cinquanta, anche Nádas ripristina il *continuum* linguistico, la fluidità dei significanti che sono in grado di significare secondo la concretezza del «dizionario della nostra lingua»: in questo caso evidentemente il bisogno è quello di un dizionario in grado di racchiudere lo spazio linguistico degli anni settanta, diverso rispetto a quello precedente e, forse, anche di maggiore complessità, in quanto nel lavoro creativo di Nádas opera appunto anche un consapevole «decostruzionismo costruttivo».

Nel contesto della modernità est-europea è all'opera un profondo sentimento di staticità esistenziale e, allo stesso tempo, un crescente fastidio per la «sovraproduzione di parole e di simboli» nei racconti ufficiali fatti di discorsi sulle grandi velocità realizzative tenute e da tenere, sui successi conseguiti e da conseguire, sulle tante strade percorse e inderogabilmente da percorrere (di qui la difficoltà di ogni reale *ricerca del tempo*, perduto o promesso che fosse). «La forza trainante della vita veniva dalle metafore e dai meccanismi linguistici», sostiene un intellettuale postmoderno bulgaro, Vladislav Todorov (1993, 101-102).

Si trattava di un moderno in cui l'attività civilizzatrice consisteva nella produzione massiccia di esperienze di accelerazione, ma simulate e aggressivamente. Nell'obiettivo di realizzare una sorta di «tecnologia globale» della gestione della società, la pratica politica tendeva alla regolamentazione totale della vita della collettività (incluso tutto: ideologia, linguaggio, scienza, letteratura, arte, costumi, mode, vita quotidiana dei singoli e delle famiglie), e tale regolamentazione era dichiarata la via necessaria alla «redenzione definitiva» dell'intera comunità. Non va dimenticato tuttavia che esisteva comunque una comunità culturale la quale, per poco o per molto, ha creduto al miraggio del socialismo reale come «generatore di vita culturale» (Kolakowski, 1989).

E se per alcuni intellettuali ungheresi della modernità tale fiducia aveva potuto innestarsi su una lunga tradizione romantico-borghese, - quella cui era appartenuto anche il Thomas Mann che negli anni venti aveva proposto di fondere «comunità culturale» e «corpo giovane del socialismo» (Marramao, 1983, 206-207, corsivo nostro)²²⁵, e anche quella che, operando dentro il nuovo contesto politico del socialismo reale, non aveva avuto grandi difficoltà ad accogliere in sé «il culto della giovinezza privo del peso della storia» (uno dei tratti essenziali del comunismo, secondo Kolakowski, 1989, 9), - al contrario l'esperienza artistico-creativa dell'intellettuale postmoderno ungherese non prevede affatto una simile attitudine.

Il problema fondamentale del letterato postmoderno ungherese, alle sue prime mosse verso la fine degli anni settanta è, dunque, di superare la totale *Unheimlichkeit* che gli deriva da qualsiasi forma, politica, artistica o artistico-istituzionale, di espressione del socialismo reale (dai Piani quinquennali nel campo della politica sociale ai Piani quinquennali intesi a realizzare un'arte real-socialista, sia come prodotto specifico sia come vita istituzionale, anche se questi ultimi, dopo lo stalinismo totale del 1948-1953, andarono sempre più trasformandosi in una ostinata, più o meno quarantennale, discussione sulla «pianificabilità» dell'arte).

23. RECUPERO DELL'ENERGIA MITOPOIETICA

Nessuna differenza tra presente e passato, nessun rapporto nostalgico: la categoria che mi interessa è: appartenenza, che è un rapporto particolare al tempo e alla storia.

(Péter Esterházy al Premio letterario Grinzane Cavour, Torino 1991²²⁶)

È, dunque, il sentimento della *Unheimlichkeit*, diffuso ovunque nell'universo letterario socialista-reale, che spinge il letterato della post-modernità ungherese a *transitare* lungo la propria memoria della modernità: inevitabilmente bisogna attraversare la «villa della tortura», affrontandola come luogo allegorico dell'essere del socialismo reale *hard*, come «purgatorio» poetico-linguistico.

Riemerge così una delle più complesse e più «laboriose» esperienze poetiche vissute durante gli anni del socialismo reale: *il problema dell'estraneità*. Estraneità prima di tutto ai discorsi che trascendono il letterario e precisamente il linguistico-letterario. Nel Quarantennio

infatti, come abbiamo già rammentato, nessun gesto artistico (anche quello che si credeva in opposizione o addirittura in alternativa rispetto al Piano ufficiale originario) raggiungeva il grado di libertà necessario per poter scegliere l'estraneità alla «questione politico-sociale».

Su questa ineludibile condizione dell'artista nel socialismo reale e sul problema dell'impegno in genere, abbiamo la testimonianza, del 1949, di due figure eccellenti, Benedetto Croce e Sándor Márai. Quest'ultimo - nato nella Budapest inizio secolo, formatosi in Germania e in Francia oltre che in una cultura ungherese all'epoca in grande fermento sul piano letterario e artistico, giornalista, scrittore e drammaturgo di notevole successo (autore di una cinquantina di libri tra il 1918 e il 1948) - nel 1948 aveva scelto l'esilio e raccontò la cosa anche in forma di diario. Da qui sappiamo che tra il 1948 e il 1949 era a Napoli, dove - oltre ad apprendere per posta che in Ungheria il governo culturale aveva mandato al macero una serie completa di sue opere (tredici chilogrammi e mezzo di scrittura, «un peso che fa riflettere. Nel futuro sarò più cauto. Scriverò non più di un paio di etti, il resto sarebbe superfluo», - Márai, 1990, 87) - pare all'inizio del febbraio 1949 (il diario non riporta date precise) ebbe occasione di fare una visita appunto a Croce. L'ottantatreenne filosofo gli disse (parlando «rapidamente», «in francese»): «Nel mondo la libertà ha i suoi guai. Le masse non vogliono la libertà... non l'hanno voluta mai, in nessuna epoca. È sempre stato ufficio dell'*élite* spirituale storica volere la libertà - anche quando non è possibile realizzarla, occorre mantenere nella coscienza della gente il suo bisogno... I comunisti non possono volere la libertà... È naturale. Loro sono tiranni, non socialisti». Poi, rammentando la propria situazione durante il fascismo - il quale, per potersi mostrare al mondo con un volto meno barbaro di quello reale, lo aveva lasciato al suo lavoro, - Croce domandò a Márai se pensava che nel «soviet» sarebbe accaduto lo stesso. La risposta dell'ungherese fu appunto - ed è quanto ci interessa sottolineare - che no, il «soviet» non gli avrebbe permesso di tacere, lo avrebbe «costretto a parlare e a parlare secondo i suoi gusti». A questo punto Croce domandò quale sarebbe stato allora il destino dei liberali ungheresi, quelli che egli considerava l'*élite* spirituale sociale. «Se i bolscevichi avranno tempo sufficiente, terrorizzeranno e atrofizzeranno anche questa *élite*», chiari Márai. Il dialogo si concluse con il commento di Croce: «Alla caduta di Mussolini,

molti sono venuti da me invitandomi variamente ad assumere questo o quell'impegno. Sono stato debole e ho accettato. Ora però non vado più da nessuna parte, lavoro solo qui, a casa... Lo studioso, lo scrittore non deve fare altro» (Márai, 1990, 102-104).

Se ricordiamo i versi del 1953 di Sándor Weöres (un poeta che scelse di restare) da noi citati all'inizio del nostro saggio - «di ciò che non so devo parlare / di ciò che so devo tacere... / ciò che non penso lo devo divulgare / e ciò che penso lo devo tacere» - risulta evidente la comune esperienza per i letterati di una specifica *Unheimlichkeit*, legata alla realtà della lingua, fonte di ogni loro operazione formale, poetico-linguistica.

La mancanza della possibilità per il letterato di scegliere l'estraneità personale così come, sul piano della vita letteraria collettiva, l'impossibilità di organizzarsi in correnti, costituivano le basi di un'esistenza artistica pervasa dall'angoscia di non riuscire a evitare che l'«iperrazionalismo» politico²²⁷, con il proprio *logos* (sempre più chiaramente anch'esso un *mito*, un *grand récit*), manomettesse il patrimonio di energia mitopoietica che l'universo letterario ungherese aveva a sua disposizione. Imporre politicamente l'esilio (interno o esterno) a chi non fosse adeguatamente «impegnato» e impedire il *comportamento* da estraneo (da emigrato, da diverso, da straniero) rispetto alla politica: è questo l'aspetto del socialismo reale che - nonostante in un primo momento esso fosse riuscito ad apparire anche come «generatore di vita culturale» - in realtà alla fine si è rivelato dotato di una carica solamente distruttiva nei confronti della cultura.

Veniamo alle azioni cui ha dato luogo la «forza vitale della cultura ufficiale», che si esprimeva prima di tutto nel dirigismo, in certi periodi totale. Era questo il modo di garantire nel campo della cultura cittadina a quella che nel socialismo reale è stata l'esperienza della modernità in tutte le società da esso coinvolte: una accelerazione dello sviluppo sociale «accaduta» *sostanzialmente* soltanto in termini ideologici. A tale scopo le azioni più rilevanti furono come abbiamo mostrato: l'abolizione del mercato attraverso la formazione di un'unica «azienda culturale nazionale supermonopolista» e l'attribuzione agli intellettuali (innanzi tutto ai letterati) di una funzione politica di primo piano. Ed erano questi i due momenti della politica culturale che - insieme a molti altri aspetti che dovranno diventare (in parte già lo sono) oggetto di uno studio approfondito di tipo

storico-sociologico²²⁸ - hanno significato la conversione dell'energia mitopoietica in mezzo di omologazione culturale al socialismo reale²²⁹. Lo scrittore postmoderno ungherese prende atto di tale pretesa della tarda modernità socialista-reale e, prima di tutto, si rende estraneo a tale progetto, vi si sottrae attraverso lo «straniamento» della propria scrittura, sconvolgendo le convenzionali modalità di lettura: si mette *nella situazione di un filosofo* (non però, anche nello spirito di Derrida, per assimilare la filosofia alla finzione letteraria, come appunto gli chiedeva di fare la politica culturale del Quarantennio dopo aver ridotto la filosofia a ideologia, ma per recuperare uno dei possibili, antichi atteggiamenti etici, quello che di fronte alla complessità del mondo fa agire con «discrezione»). La *situazione* dello scrittore diviene allora quella del filosofo per il quale «il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono essere giudicati attraverso un giudizio determinante... Queste regole e queste categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca. L'artista e lo scrittore lavorano quindi senza regole, e per stabilire le regole di ciò che *sarà stato fatto*... secondo il paradosso del futuro (*post*) anteriore» (Lyotard, 1987, 24)²³⁰.

Nell'attuazione est-europea di questa attitudine creativa postmoderna descritta da Lyotard, non possono mancare dunque le tracce della cultura del socialismo reale e soprattutto delle condizioni che questa formazione politica aveva concesso alla cultura. Tracce che in definitiva sono tes(su)ti *elaborati, manipolati* dal filosofo-letterato-retore postmoderno est-europeo. Il quale nella sua prassi creativa, nel suo lavoro artistico sulla *Weltanschauung*, si rivela una sorta di coscienza epistemologica innovativa in *morbida risposta* alla coscienza epistemologica burocratizzata del Quarantennio. Infatti lo scrittore postmoderno plasma figure estetico-concettuali e le offre a un sentire concettuale, mettendo fra l'altro bene in rilievo il suo disinteresse per l'antica opposizione binaria fra concetto e immagine: «Io davvero penso per sistemi, simmetrie, melodie e non so che altro... sono cose davvero importanti per me; tuttavia il testo che nasce in simili "circostanze" è principalmente sensibile e non intellettuale: beh, questo se proprio dobbiamo mettere per forza un aspetto contro l'altro» (Esterházy, 1991b, 104).

24. RITORNO DEL «FARE POESIA CON DEI RISCHI»

Tali figure estetico-concettuali sono dunque risposte «morbide»: sono - l'abbiamo detto - testi-processo, processi di manipolazione del testo, eventi di estetica creativa *concettualmente* consapevole, che non veicolano però alcuna volontà estetico-metafisica²³¹. Si tratta allora di eventi che, nonostante siano pervasi dalle *tracce linguistiche* di quella realtà politico-culturale che per decenni ha esercitato un'estrema prepotenza nei confronti della letteratura, non si danno come presunta (voluta o imposta) testimonianza di un fermo senso del *mondo*: «La forma-telos» di questa letteratura ungherese postmoderna «è qualcosa di impercettibile, ovvero, ha natura apparentemente approssimativa, puramente giocosa. In realtà, essa è una *decostruzione*, una critica alla Storia, un porsi contro, un far saltare in aria la semantica», è «il solidarizzare dell'umore con lo spirito e la creatività produttori di forme»²³². Il punto è che si trattava di «far saltare la semantica» di una *lingua politica*, di una Storia mito, raggelata, mentre - apparentemente - si rischiava di perdere ogni legame trasparente con le «premesse» contenute nella tradizione narrativa ungherese. E infatti le tradizionali macrostrutture narrative a mano a mano furono messe in crisi, anzi fu messo in crisi lo stesso modo tradizionale di pensare la letteratura come sistema di macrostrutture. Entrava in una fase critica per esempio il *Bildungsroman*, una forma molto frequentata tra gli anni sessanta e settanta, giacché per la sensibilità dell'epoca risultava adatta a recuperare la memoria collettiva sul terreno di un certo documentarismo autobiografico letterario.

«Posso consigliare uno dei libri "illustrati" dell'ottima produzione narrativa degli anni sessanta: "illustra" bellezze colossali che ricordano Behemot e verità molto in gamba (con le palle: *pardon*). Questo sugli uomini fa effetto come un vero champagne. Io di fronte a cose così non penso a niente di sporco, penso all'accesa esteticità di brani di realtà... O, eventualmente, a un pochino di pratica privata, puntando sulla falsa prosperità del falso romanzo degli anni settanta degradato a cosa privata?! - suggerii dalla posizione di chi sedeva su *due* glutei»: sono le immagini con cui Péter Esterházy (1986c, 415) accenna alla condizione del romanzo nel periodo dell'*apertura al reale ma eterodiretta* o, in altri termini, del realismo socialista *soft*. Periodo dal carattere *doppio*, giacché era gravido inoltre appunto del

romanzo del romanzo come «fiction del totalitarismo» ovvero del *Romanzo della produzione*, ma anche di varie altre forme di autobiografia della memoria estetica collettiva più recente (dal già citato *Fine di un romanzo di famiglia*, del 1977 di Péter Nádas, a *Finalmente vivi*, del 1981, di Mihály Kornis, a *Tiro a segno*, del 1981, di Lajos Grendel, e altro ancora).

Del resto, negli anni sessanta e settanta tale crisi del *Bildungsroman* per così dire «laico» (in ogni caso *dis-sequestrato* alla politica culturale) fu in qualche modo la prosecuzione e l'approfondimento della crisi in cui era già entrato il romanzo di formazione «messianico», che, impostato e promosso dalla burocrazia, era stato delegato a garantire la forza propulsiva della letteratura rigorosamente pianificata a funzionare da area privilegiata della socializzazione politica dell'uomo socialista-reale (in primo luogo del funzionario). Questo tipo di romanzo, dopo il 1953 e soprattutto dopo il 1956, sopravviveva solo come *problema teorico di politica letteraria* (da discutere cioè in dibattiti «montati»).

Lo scrittore postmoderno, per contro, - con la sua caratteristica *esattezza estetico-concettuale*, - apriva il discorso di una «propria eredità, senza doverla rivendicare da nessuna parte». Senza dunque premesse, né evidenti né scontate. Egli collocava invece tale eredità *nell'immanenza dell'immagine letteraria* (intreccio di creazione-scrittura e di creazione-lettura-riscrittura). Questo scrittore dunque *si costruiva come premessa* il bisogno fondamentale del dato estetico, vale a dire assumeva la storia nei termini di un peculiare *sentire storico-estetico*: «Non appena mi accinsi a fare il primo gesto e cominciai a spalmare sottilmente il fango, di odore non familiare, sotto la mia mano, mentre scivolava, percepii la mano sconosciuta che anni, decenni prima, correttamente, con professionalità, aveva ricoperto di fango le pareti del fienile. Sembrava un reperto preistorico. La mia mano scivolava sopra il negativo della sua. Il morbido palmo della mia mano combaciava con il palmo della sua. Mi venne la pelle d'oca nel sentire quel remoto palmo di mano. Cominciai a seguirlo. In precedenza mi ero affidato ai vicini, avevo chiesto a loro come bisognava mettere il fango, ma fu lui ad insegnarmelo, lui che materialmente l'aveva fatto prima di me. Prima di allora mai il destino mi aveva donato un'esperienza di apprendimento tanto intensa e profonda. Essa mi rese felice e attento» (Nádas, 1989a, 96).

La sfida di questa *sensibilità storica* - apparentemente riconquistata,

in verità del tutto *nuova* - era una sfida a rendere possibile a se stessi lo «stare dentro» il testo, che significava porsi *all'interno dell'intera tradizione narrativa* ungherese, e a starci dentro *personalmente*.

Si trattava del «piacere del testo» (Roland Barthes), di un gusto della tradizione pienamente anti-avanguardistico, in sostanza dell'uscita del testo letterario dall'ambito della *lingua politica* e del suo «rientro» nella (inter)testualità della *parole*, del suo passaggio dalla socialità ideologica a quella emancipata dall'ideologia, cioè barthesianamente «disseminata» (Comea, 1993, 103-105). Far crollare il muro tra i vari generi (letterari, ma anche fra i vari generi di discorso, di linguaggio, ecc.), e quindi darsi la possibilità di produrre (o magari soltanto di credere, di immaginare) ogni testo letterario come un montaggio di citazioni, significava, a nostro avviso, far fare allo scrittore un salto epistemologico dal sociologismo marxista-volgare a una testualità aperta. Il protagonista del fatto letterario ora comprendeva di essere esclusivamente *dentro* un processo testuale.

Il terreno della soggettività di tale atto testuale si dà allora come un diffuso «culto del saper scrivere» (Esterházy, 1986c, 403). Un culto che, a prima vista, può sembrare un semplice contraltare dell'impegno chiesto agli scrittori dalla politica culturale del Quarantennio. Ma si tratta di un fenomeno più complesso. Tale culto, alla stessa stregua di tutti i comportamenti cultici, ha in sé una tensione etica particolarmente intensa: attraverso di esso «si offre una nuova etica dell'arte», dell'agire artistico. Tuttavia, nel funzionamento di questa «nuova» etica, da un lato, gli stessi scrittori postmoderni intravedono il pericolo di riconfermare l'«eterno destino» della letteratura ungherese, quello cioè di soffermarsi dentro una sorta di «pendolarismo tra il realismo politico e l'*art pour l'art*, tra la moralità dell'impegno e il purismo estetico, tra il compromesso e la sterilità», soffermarsi in un perenne andirivieni attraverso «una porta girevole, di facile manipolabilità, collocata come passaggio tra un romanticismo abbinato a una lieve alterigia, un fare poesia con dei rischi (irrisoriamente minimi) e un impegno di tutela (efficace) della ragione» (Esterházy, 1986c, 403). Dall'altro lato però, il culto del saper scrivere, coniugato com'è con la costante riflessione sui *modi d'essere* del «realismo» - oltre a funzionare da «dichiarazione di guerra alle idee» (forti), da esplicita confessione di «non intendere occuparsi dei significati del mondo» - può implicare il ritorno al «fare poesia con dei rischi» veri (Esterházy, 1986c, 403). Come effettivamente avviene, ad esempio,

quando lo scrittore postmoderno (riflettendo su una delle modalità del «realismo») tende a complicare la figura dello scrittore stesso ampliandola a soggettività letteraria che include anche lo storiografo, il critico, il teorico («il suo mestiere e il suo destino diventano tutt'uno, come accade a tutti gli autentici critici e teorici, cioè, agli scrittori... ma in modo che intanto si dissolvono i confini tra i generi», scriveva Péter Balassa - Hekerle, 1988a, 6 - ricordando László Hekerle, considerato da molti il primo critico postmoderno in Ungheria).

Il culto del saper scrivere è dunque il culto di una letterarietà «debole»²³³, in quanto legata alla consapevolezza di non essere «né fondata né legittimata» (Esterházy, 1986c, 403). «Accettiamo che divenga visibile non soltanto l'oggetto rispecchiato... ma anche il soggetto, lo svolgimento e le circostanze esterne dello specchiare stesso», rammenta Esterházy ancora nel suo *racconto linguistico* (1986a oppure 1988c, 22; it. 1996c).

Uno degli aspetti singolari di questo racconto linguistico tipo è che, varcata la soglia del tradizionale rapporto «transferale» che legava scrittore e lettore nella modernità, si assiste a un paradossale «contro-transfert» come implicazione deviata dello *sdoppiarsi dello scrittore*. Infatti il lettore non è altri che l'io scrivente che si legge ossessivamente nell'atto stesso di scrivere. Si tratta dell'azione esercitata dall'*io lettore del sé, mentre questo scrive*, sull'*io scrivente*: «Mi ha di nuovo preso la tentazione di rendere visibile *simultaneamente* questo sistema di relazioni variamente coordinate, subordinate e "sovraordinate" - sembra che risieda in questo una delle grandi tentazioni della cosiddetta letteratura odierna o moderna, vale a dire la tentazione di creare la possibilità del simultaneo e, per il suo tramite, la possibilità di una ricezione complessa, beh, insomma, di una ricezione ricca (facoltosa) e complicata: tutto ciò affinché la ricezione diventi (semmai!) la comprensione di ciò che tutti i ragazzi delle elementari sanno: che leggere è possibile soltanto procedendo *secondo l'ordine delle righe*, riga per riga, sì, soltanto se vi è un *dopo*» (Esterházy, 1988j, 12).

L'azione che scaturisce *da e durante* l'atto scrittorio ha rilevanza strategica, in quanto funge da elemento dinamico nel peculiare rapporto che si dà tra le due facce dell'io sdoppiato. La peculiarità di questo rapporto sta nel fatto che esso, essendo il luogo in cui si genera un altissimo grado di (sensibile) concettualità (lettura nello

scrivere), collegata a un proprio contemporaneo oggettivarsi (scrittura nel leggere), assume i tratti di un rapporto *interpersonale* virtuale (lineare nella fruizione pratica, circolare in quella etico-estetica): si tratta di uno *spettacolo dell'interpersonalità*, prodotto dal lavoro estetico-concettuale della fantasia, che all'io artistico fa varcare i confini dell'*intrapersonalità* in cui resta relegata invece la fantasia con cui e dentro cui l'io comune tenta di formulare (immaginare, «vedere», anche senza esprimere) o anche di comunicare a se stesso la propria esistenza, vale a dire la propria socialità. La rilevanza strategica di tale *rapporto interpersonale virtuale* risiede nella sua capacità di garantire il buon funzionamento della volontà estetica postmoderna, di garantire cioè il realizzarsi - apparentemente paradossale - di una «confusione». Si tratta di far nascere disordine e caos all'interno dell'«apparato» linguistico, all'interno della *langue* della politica culturale. Si tratta di sconvolgere *questa langue*, operando su tutti i suoi piani, dall'etimologia, al lessico, alla sintassi, alla fonetica, nella produzione di un tessuto linguistico-letterario invasivo, occupato - questa volta per pura volontà estetica - da *allusioni* all'universo dell'immaginario socialista-reale. Allusioni che devono fondarsi però sull'«ovvio», sui fatti linguistici collettivi, ma su un «ovvio» che richiede sempre e comunque un intenso lavoro estetico-cognitivo, un *ascolto elitario dell'altro che scrive*.

Nella prima fase della cultura postmoderna ungherese che stiamo analizzando, il lavoro estetico-cognitivo richiesto è simile a quello richiesto dai motti di spirito, forma appunto estetico-cognitiva fortemente presente in una delle ramificazioni della letterarietà ungherese. Il motto di spirito, il *Witz*, ha ora la funzione di rievocare un'altra, più diffusa, radicatissima tradizione ungherese di forma estetico-cognitiva, quella dell'aneddoto (ne abbiamo parlato a proposito del rapporto intertestuale tra Esterházy e Mikszáth), che lo scrittore postmoderno vuole rievocare per distinguere e creare distanza, *senza rimuovere*.

25. L'AUTOANALISI DELL'IO CHE SCRIVE POSTMODERNO

Mai mi sono sentito nelle mie frasi come camminassi in vestiti altrui. Vestiti a volte d'un tipo, a volte d'un altro: questo sì! Vestiti smessi, vestiti stralavati, vestiti per

mascherarsi: questo sì! Io non ho mai avuto problemi d'identità...; la frase che ho messo per iscritto è la mia, così pensavo.

È questa probabilmente la ragione per cui ho potuto imbrogliarmi con tanta facilità in frasi prese a prestito.
(Péter Esterházy, *A casa - fuoruscita rozza e corretta* -, 1986²³⁴)

Lo scrittore postmoderno, dunque, esplicita la sua intenzione di confondere enunciato e enunciazione. Questo fatto produce - oltre al piacere/potere estetico-concettuale di con-fondersi del «soggetto», dell'attore-scrittore, con l'oggettivo, con il diverso, con l'altro da sé - anche una «nuova edizione» del passato (del socialismo reale e del realismo socialista): una postmoderna «edizione riveduta e corretta» del passato, irrimediabilmente privata del suo originale²³⁵. Edizione che nella postmodernità est-europea si presenta nella esatta forma di «*fuoruscita rozza e corretta*», come suona l'emblematico sottotitolo di *A casa*. Ciò nondimeno si ha qui una edizione fatta - finalmente, dopo quarant'anni di una collettiva presenza assente - «*a casa*».

È significativa la complessità di questo «fuori». Il suo tratto, a nostro avviso, fondamentale è di presentarsi come il ri-vissuto di un fuori che è l'altro, l'alieno, fagocitato dal «messianico» e rimosso, ma divenendo ora condizione *sine qua non* del «dentro». Tale «fuori» quindi non viene a esaurirsi nella figura di un rudimentale opposto binario, simmetrico al «dentro». Del resto, nel sottotitolo di *A casa*, Esterházy, mentre per un verso fa rivivere l'opposizione-rottura tra «introdurre» e «condurre fuori» come una sorta di «dramma linguistico» (sfruttando il gioco semantico-associativo reso possibile dall'immaginazione linguistica ungherese ancora fortemente analitica quanto al rapporto tra prefisso verbale e verbo: «introdurre» è «*bevezetés*», «condurre fuori» è «*kivezetés*»), per l'altro verso mediante il possibile significato sostantivale del termine *kivezetés*, *esodo* (che rimanda alla visione esistenziale biblica e anche al fatto teatrale dei canti greci che accompagnavano, alla fine, gli attori in uscita, ma ribadendo per lo spettatore il significato della tragedia), lega il termine semanticamente a un concreto essere «a casa». Ecco perché abbiamo preferito tradurre *kivezetés* con «fuoruscita» (invece che scrivere «estroduzione», termine pur plausibile ma non subito chiaro per il lettore).

Mentre la psicoanalisi era partita come scienza dell'individualità situata all'interno delle singole persone, la psicoanalisi postmoderna è lo studio dell'individualità

che si situa tra le persone.
(Norman N. Holland²³⁶)

È alla fine degli anni sessanta che in America viene suggerito, da N. Holland, l'intreccio fra metodo della terapia psicoanalitica (dove il significato è costituito nel processo, «non viene scoperto ma prodotto») e lettura/interpretazione postmoderna dell'opera letteraria (dove il critico della *reader-response* costituisce anch'egli il significato nel processo della lettura). Poiché «la psicoanalisi aiuta a comprendere che cosa significa essere individui e cosa significa esserlo nella relazione con altri individui», poiché essa «rende possibile la ricerca dello spazio che c'è tra noi e gli uomini e gli oggetti che stanno intorno a noi, incluse le altre teorie e scienze», Holland ne conclude - con Ricoeur, Lacan o Winnicott - che «in senso lato la psicoanalisi si può considerare come scienza che fonda tutte le altre scienze, cioè come interpretazione dell'interpretazione»²³⁷.

Divenuta la psicoanalisi metodo interpretativo e modello generale di ogni interazione umana, si tratta di definire il suo modo di operare nel rapporto fra lettore e scrittore. Già Freud vide nel transfert (la *rievocazione e ripetizione nel contatto con l'altro*, tanto più se è l'analista, di antichi rapporti personali tradotti in equivalenti simbolici) un tratto universale che «stabilisce il suo dominio su tutte le relazioni che gli individui hanno con i loro simili» (Freud, 1978, 109; T. Todorov, 1984, 407). Ma è solo la psicoanalisi postmoderna - come abbiamo visto - che ravvisa in se stessa la possibilità di costituirsi a *scienza universale dell'interpretazione*: essa si intende come luogo cognitivo (e non solo) in cui è possibile sperimentare la struttura del rapporto umano interpersonale. È in questa concezione postmoderna della psicoanalisi che viene portata fino in fondo la riflessione sul controtransfert (sugli aspetti della personalità dell'analista che possono intervenire nella cura), attribuendo ad esso l'identica rilevanza che possiede il transfert. Nella concezione e nella prassi della psicoanalisi postmoderna l'analista osservatore oggettivo viene messo in discussione, viene considerato promotore di una forma di presenza «assente», di una realtà interpersonale incompiuta e quindi gravida di tratti impersonali.

Lo scrittore ungherese postmoderno è dotato di una memoria letteraria collettiva fortemente intrisa di *cultura psicoanalitica* e di sottili interferenze tra psicoanalisi e letteratura²³⁸. La volontà estetica di questo tipo di scrittore, che si sottrae all'«apparato» linguistico (alla

langue), come si è già visto, introducendovi momenti di caos, incide proprio sul punto di raccordo tra cultura psicoanalitica riacquisita, lettura/interpretazione di scritture letterarie e identità dell'io scrivente: sul punto cioè dove può nascere l'autoreferenzialità da esso perseguita nell'atto scrittorio. La volontà estetica postmoderna in questo caso promuove (nello sdoppiamento dello scrittore, di cui abbiamo detto) una sorta di *autoanalisi dell'io scrivente*, condotta su un piano estetico-linguistico. Si tratta, per così dire, dell'autoanalisi della creatività letteraria. Autoanalisi che - nonostante la sua problematicità, se riguardata da un punto di vista rigorosamente freudiano - ci sembra disporre di una intensa operatività nella produzione di quell'*estetico-concettuale* - concettuale che si dà come una sorta di *sentire* - che, a nostro avviso, è da considerarsi momento essenziale dell'episteme estetica della postmodernità ungherese.

Quel che viene *replicato* nel lavoro estetico-concettuale postmoderno è la tensione quarantennale tra l'ideologia socialista di un costante progresso dell'individuo e una cultura quotidiana socialista-reale intrisa di *impersonalità*, come è imposto dalla tattica politica. Tale «replica» tende a revocare lo stato di cose in cui il potere politico-culturale era legittimato a gestire, a manipolare il lettore dall'esterno del *processo testuale*, tende a revocare ogni possibile intervento sul (rapporto con il) testo che lo riassorba in un progetto da «agitprop», destinato a formare il popolo, a produrre *Bildung* socialista-reale.

È dunque lo scrittore che si fa egli stesso lettore per muovere uno sguardo critico-interpretativo all'interno del testo, contemporaneamente all'atto scrittorio. Introduce in questo direttamente la *reader-response* così da provocare, dentro lo stesso atto scrittorio, una sorta di controtransfert del lettore-analista. Controtransfert che lo scrittore rende immediatamente funzionale alla costruzione di uno spazio, di un territorio «tra le persone»: «Finalmente qualcosa che dipende da noi, dalla nostra fantasia, dal nostro talento. Possiamo quindi sognarvi perfino la libertà. E allora - è qui che volevo arrivare - potremo, forse, recuperare il "noi" perduto. Noi, centro-europei: prima di tutto potremo saggiare la dizione e, dopo, diventerà, forse, più facile dire: noi, ungheresi, noi, sloveni, noi, serbi, e così via»²³⁹.

Ma il caratteristico connubio ungherese tra cultura psicoanalitica, lettura/interpretazione autoreferenziale dell'opera *in fieri* e produzione di identità (sia singolare che collettiva) non esaurisce le proprie potenzialità creative nella sperimentazione, nel *tentativo* estetico-lin-

guistico del *noi*. Esso è in grado di andare oltre il semplice ripristino del sentimento di autenticità, davanti al *noi* deturpato dalla *langue politica* del Quarantennio. È in grado cioè di andare oltre la messa in scena della realtà vissuta («La maggiore delle menzogne: dicevano: esistiamo. Esiste il Paese. Esiste un: noi. Beh, non esiste. Siamo disfatti (tranciati, pestati). Ma se esiste soltanto l'io, è un grande pericolo. Chi è solo, è assoggettato più di ogni altro» - Esterházy, 1991h, 42), per arrivare fino alla *estraneità* rispetto a quella realtà, fino al ritorno del letterario perduto, rimosso, debilitato dalla incessante pretesa, da parte del potere culturale, di confinare il letterario all'interno del realismo socialista.

Con frasi prese in prestito da Josif Brodskij, Esterházy, attraversando lo spazio interpersonale del *noi* e così ricostruendovi l'individuale collettivo, raggiunge l'io, ridando anche ad esso un senso, forse meno «debole»²⁴⁰ del soggetto postmoderno occidentale: la soggettività poetica proposta da Esterházy si attribuisce, in qualche modo, la facoltà di disvelare e anche di veicolare le *verità testuali*. Veicola, come abbiamo visto, la verità testuale della *menzogna*. Ora ci preme mettere in evidenza che «veicolare» la verità *testuale* significa svilupparne la *realtà piena*, in tutti i suoi lati: «"Il pericolo maggiore per lo scrittore non è la possibilità (spesso la prassi) di essere perseguitato dallo Stato. È, invece, che egli si lasci ipnotizzare dalle figure mostruose dello Stato, figure che pur mutando a volte in meglio, sono comunque sempre provvisorie." Non dimentichiamoci di questo. Dovremmo riuscire una volta a sognare l'Europa centrale e la nostra patria e, contemporaneamente, a separarci da esse, ad essere ridicoli, *stravaganti*, inutili, a non rappresentare alcun profitto, ad essere *irrilevanti ed esili* - dovremmo cioè riuscire a non dimenticare: che siamo chiamati per l'Insieme, che siamo invitati dall'Insieme»²⁴¹. Ci sembra riecheggino qui, in certo senso, le parole (da noi già citate) di Benedetto Croce a Sándor Márai quarant'anni prima, quando il filosofo sosteneva che l'intellettuale deve bensì rispondere alle domande che provengono dalla società, ma lavorando «a casa». Deve stare *dentro e fuori*, e accettare l'invito dell'Insieme (purché sia privo di promesse messianiche).

*Ferite leggere
che sono blu e nere
leggero ci stai.
Un taglio, sì vai.*

*Sedere, intristirsi
calmarsi, riempirsi
soltanto guardare
di gesso. O restare*

*giù polverizzato
riempito passato.
Cercare d'avere
ma niente è ottenere.
Essere e fare.
O solo guardare.*

(Endre Kukorelly, *Ferite leggere*, 1986²⁴²)

L'autoanalisi creativa dello scrittore postmoderno ungherese e l'idea di «esilità» della letteratura, corollario di tale autoanalisi, si presentano in tutta la loro portata se le poniamo a confronto con l'immagine dell'«esistenzuola» a cui lo scrittore veniva relegato nel socialismo reale. Aveva un «carattere doppio», dice di tale esistenza-frammento Bojtár, in un saggio dal titolo ironico, *Come si diventa un realista del socialismo?* (1993c). Una doppiezza che fuori del socialismo reale è stata da tempo assunta come composta da due immagini a volte separate. Schematizzando molto, queste due immagini vengono a corrispondere a due categorie concettuali: da un lato abbiamo l'*esistenza artistica garantita* dallo Stato, dall'altro il diretto *impegno politico-ideologico* dello scrittore sia sul piano istituzionale (che lo rende funzionario della grande azienda statale della produzione culturale), sia sul piano creativo (che gli fa produrre letteratura conformemente alle norme del realismo socialista, norme d'altronde, questo va precisato, sempre più *soft*, fino a ridursi a semplice incrostazione linguistica, adatta anche ad essere assunta come materiale testuale di elaborazioni poetico-linguistiche autoironiche). «Grandi tirature, dediche ai lettori, mazzi di fiori avvolti in cellofan, serate d'autore, incontri con un pubblico di cinquemila operai stanchi e assonnati che applaudono il compagno scrittore e gridano "evviva". Nel capitalismo reale lo scrittore non ha mai avuto una tale condizione di agio», dice Zbigniew Herbert (Bojtár, 1993c, 145). Lo scrittore polacco traccia, così, la prima delle due immagini in piena sintonia con l'ungherese Endre Kukorelly, il quale, in una sua *Dedica* qui già più volte citata, vuole far trasparire l'essenziale ipocrisia di questo tipo di testi che intendono vellicare il lettore. E lo fanno sia nella modalità direttamente ipocrita, sia in quella autoironica (altrettanto ipocrita), pur collocandosi su piani diversi della ricezione. Ecco allora che

Kukorelly, impegnato nella ricerca di verità testuali, usa una sintassi stonata per mettere invece a *disagio* sé e gli altri suoi lettori: «Taluni scrittori ungheresi, quando scrivono qualcosa, leggono nelle serate letterarie ciò che hanno scritto; qui affluiscono altri ungheresi, ascoltano la lettura e poi via a casa. Con la metropolitana, con le Trabant» (1990d; 1994j, 13; it. 1996c).

Con grande intensità narrativa il ceco Bohumil Hrabal, in un testo autobiografico del 1986, mette a nudo la verità dell'*agio* del letterato nel socialismo reale, vale a dire la sua essenziale ipocrisia, un'ipocrisia che si era dilatata, dunque, a tratto universale dell'esistenza letteraria (e, ovviamente, non solo). Hrabal *descrive* lo svolgimento di una sua festa di compleanno avvenuta nel 1970: luogo fisico della festa un casolare nella foresta, alloggio delle guardie forestali, adibito a ristorante. La comitiva, oltre che da parenti e da amici d'osteria, è composta da un pittore, due filosofi, l'ex segretario della disciolta Unione degli scrittori e da altre persone - scrittori, ex ministri - «liquidate» per aver partecipato nel 1968 alla Primavera di Praga. Ha luogo una conversazione: tema il rapporto tra intellettuali e politica. Alla conversazione partecipano Hrabal, la moglie e lo scrittore tedesco-occidentale Heinrich Böll, ma la voce narrante è una, quella monologante della signora Hrabal che ricorda: «Mio marito sorrideva ma sapeva, e a noi aveva anche comunicato, con esattezza, di sapere, che il cannone che due anni prima era stato puntato contro il primo piano dell'Unione degli scrittori, c'era anche adesso, nonostante fosse invisibile, ma che adesso stava proprio là di fuori, puntato contro il casolare delle guardie forestali» (Endre Bojtár, 1993c, 147).

Quella frase sul cannone sovietico puntato contro la sede dell'organizzazione degli scrittori a Praga si trasforma in una sorta di ritornello che, lungo il racconto autobiografico del letterato cecoslovacco, scandisce il tempo socialista-reale dopo il sessantotto. Péter Esterházy invece, che compone un *Libro di Hrabal* (1990; it. 1991k; «è che c'è qui questa coppia, l'uomo è scrittore, sta scrivendo di Hrabal ed è in difficoltà; la donna invece intanto perde la testa per Hrabal, cioè a dire chiacchiera con lui ininterrottamente» - 1991b, 118), scrive «scoprendo» all'interno dei meccanismi linguistici, del proprio comportamento linguistico, le regole del mondo *pienamente «reale»* di Hrabal. Quello dei due scrittori postsocialisti-postmoderni è precisamente «un punto di vista conservativo sul mondo, in quanto

è formalizzazione, al più alto livello possibile, di un discorso di tipo intellettuale» (Asor Rosa, 1988, XV).

Rispetto al passato non si vuole affatto affermare un'opposizione razionale astratta, ma invece formulare un compromesso in termini di percezione concreta dell'esserci dentro l'universo linguistico, come *sentire (estetico-)linguistico*. Non si ha dunque alcuna intenzione di cambiare il mondo reale, si vuole semplicemente testimoniare i cambiamenti più sottili («Il mondo non è sempre più malvagio, ma sempre meno innocente», dice emblematicamente proprio la voce femminile del *Libro di Hrabal* ricordando «una frase ben fatta» dello scrittore praghese - Esterházy, 1990, 101; it. 1991k, 81). «Io mai "faccio attenzione", ma in qualche maniera "faccio". C'è del buono in questo, lo so, ma che succede, e che succederà, quando oltre all'attenzione manca, e mancherà anche il fare?»: così la moglie dello scrittore ungherese e fidanzata immaginaria dello scrittore ceco, in questa curiosa autobiografia romanzata della letteratura centro-est-europea (1990, 103; 1991b, 77; la traduzione, ripresa da 1991k, 83, è leggermente modificata), conclude una riflessione sull'*ecologia della mente comunicativa*, sull'*«ordine»*, sui nessi cioè tra cultura linguistica e cultura dell'agire dell'individuo messo quotidianamente di fronte all'imprevedibile e all'ignoto, oggi predominanti nella sua esistenza.

È poi piuttosto interessante come tale riflessione scaturisca da un quadro di vita da socialismo reale degli anni settanta, un quadro di vita tutto al femminile: «Mia suocera e quelle della *vecchia guardia* sono state le ultime - che a settant'anni compiuti scrupolosamente facevano ancora attenzione alla concordanza tra il cinturino dell'orologio e il foulard, le scarpe e la borsetta, il rossetto e le condizioni del tempo, i diversi stati d'animo e la lunghezza delle sottane, il make-up e la politica estera - e se per motivi di forza maggiore non erano completamente a posto, si sentivano intensamente consapevoli e ne soffrivano... Sono in via di estinzione... Questi cappellini e questi foulard, questi modi di rivolgersi il saluto, queste forme *vuote*... ci parlano non dico di un destino ma di una vita in cui regnava ordine. Probabilmente non si trattava più di un ordine ricevuto da Dio, ma comunque di un mondo in cui ogni cosa aveva il suo posto, può darsi che esso fosse privo di verità e che anche la libertà vi comparisse solo con moderazione, però era un mondo in cui ci si poteva orientare. È finito» (Kukorelly, 1990, 102; la traduzione, ripresa da

1991k, 82, è leggermente modificata). Anche qui abbiamo un atto di revoca, la revoca del futuro certo, di quaranta anni di cultura *metafisica* della rivoluzione.

L'incertezza circa gli scopi e la fragilità delle conquiste si rivelano condizioni della durata e della creatività della cultura.
(Leszek Kolakowski²⁴³)

La descrizione di uno dei tratti fondamentali dell'esperienza intellettuale est-europea ci viene fornita dal filosofo polacco (notissimo in Ungheria) quando coglie l'*ipocrisia* che contraddistingue l'agire letterario socialista-reale investito dall'*impegno*. Il fatto è che si tratta di un impegno-impiego che *in realtà* si ottiene e si svolge nella grande azienda statale denominata Cultura (e qui il ragionamento di Kolakowski sembra l'approfondimento di quello di Miklós Haraszti). Questa azienda è fondata sul lavoro della «nazione» (che ha le dimensioni dell'apparato di partito) e su quello degli «scrittori della nazione» (assunti a tempo pieno con la mansione di produrre l'incivilimento dell'apparato-nazione). Produrre Cultura, dunque, significa produrre la cultura dell'azienda e scartare mediante la censura e l'autocensura tutto il resto. Nasce così una sintesi coatta fra l'attività mitologico-simbolica e quella tecnologico-cognitiva la quale, congelando in sé il conflitto dei valori, comporta la «morte della cultura» (Kolakowski) ufficiale e rende parecchio difficile anche l'esistenza della cultura sommersa. Quest'ultima infatti rimane in costante comunicazione, come abbiamo già visto, con la cultura ufficiale e di fatto *risponde* ad essa, impedendosi così di produrre qualsiasi progetto di cultura totalmente estranea al regime.

Ecco dunque i momenti della realtà letteraria socialista-reale che maggiormente spingono lo scrittore ungherese postmoderno a mettere in discussione la propria esistenza (di scrittore ungherese) mediante una autoanalisi creativa. Si tratta di un'autoanalisi che, in quanto concreto procedimento estetico-linguistico, si compone di infiniti gesti di testualità letteraria cui corrisponde, ogni volta, almeno una proposta minima. Ogni volta *un microtesto* che, in virtù di *un qualche meccanismo nascosto* nel suo interno, distoglie il linguaggio letterario dalla produzione linguistico-testuale imposta dal socialismo reale. La scelta del piano microtestuale ha la funzione (e il significato) di svincolare il linguaggio letterario dalla finalizzazione, dalla *Zweckrationalität* prodotta e gestita dall'ideologia dello

stramoderno socialista-reale, con la sua pretesa di «totalizzazione nelle imprese umane» e la richiesta di una mimesi letteraria conforme allo scopo.

26. ARCHEOLOGIA DEL PATRIMONIO POETICO-LINGUISTICO

I caratteri dell'esperienza esistenziale e letteraria ungherese comportano in effetti un generale *bisogno di percezione microtestuale*, che accomuna lo scrittore e il suo lettore nella ricerca di quella *esattezza estetico-concettuale* di cui in precedenza abbiamo discusso in riferimento al solo scrittore. (L'attributo «generale», lo ricordiamo di nuovo, va inteso in termini di *élite*, oggi sociologicamente costituita da intellettuali di tipo artistico e accademico, inclusi gli studenti universitari.) Il microtesto, con il suo congegno linguistico da disvelare, ci sembra possa essere considerato un'allegoria della condizione letteraria postmoderna caratteristica dell'Europa centro-orientale. Una microtestualità letteraria che si dà come «luogo del segreto» (Derrida), qui e attualmente significa il ritorno della letteratura nell'ambito della *Kultur* (di quale *Kultur* lo vedremo); significa cioè che la letteratura si libera dal condizionamento della prassi politica e si ridimensiona a *zona archeologica della coscienza letteraria centro-est-europea*. Abbiamo quindi una archeologia che opera sul terreno del patrimonio linguistico-letterario.

Il letterato est-europeo offre quindi l'*incontro con il testo-processo*. Non con la lirica o con la narrativa²⁴⁴, giacché lo scrittore postmoderno ungherese, con un gesto di morbida rottura, anche sul piano dei generi si separa dal suo passato letterario dominato dagli atti di una politica culturale che per un'intera epoca è stata soltanto una imposizione di gerarchie di valore²⁴⁵. «Bello e soggetto a deterioramento. Riuscito e deteriorato. È bello per il modo in cui si è deteriorato», diceva Endre Kukorelly nel 1989 azzerando, per così dire, le gerarchie di valore, facendo ripartire la visione estetica dall'atto creativo puro: «È la Forma a rendere il tutto immagine di Dio», cioè «non c'è una forma a sé... il contenuto è la stessa *organizzazione libera*» (Kukorelly, 1991a, 81) del materiale linguistico, in particolare della frase. Questa, che chiamiamo *rottura morbida*, è un fenomeno che accompagna un vero e proprio salto epistemologico epocale. Il Quarantennio del socialismo reale è delimitato da due date di storia politica:

inizia, come sappiamo, con una «svolta comunista» impostasi con le elezioni del 1948 e termina nel 1990 con una «svolta post-comunista». La sua ultima fase - nelle modalità sopra descritte - tuttavia coincide con la nascita della prima fase della stagione postmoderna della cultura ungherese. Il quadro cronologico ora ci interessa dal punto di vista del rapporto tra pensiero politico e pensiero storico-letterario: il riflesso della periodizzazione politica sul piano degli studi letterari è stato forte nel passato e lo è tuttora. In che senso?

È indubbio che impiegare dati di storia politica nell'esplicazione dei mutamenti dell'universo letteratura solleva vari problemi di ordine metodologico²⁴⁶. Inoltre, un simile approccio oggi è da molti giudicato se non inadeguato, in ogni caso poco stimolante. Eppure altri, come per esempio Ihab Hassan (1984, 103), si domandano se sia vero che «possiamo capire il postmodernismo in letteratura senza qualche tentativo di percepire i lineamenti di una società postmoderna»²⁴⁷.

Per quanto riguarda più precisamente il nostro campo di interesse in questo volume abbiamo una domanda obbligata (del resto posta subito all'inizio del discorso e variamente ripresa, ma su cui ora torniamo per approfondirne qualche tratto): quale contenuto e quale significato ha il termine di società postmoderna nella regione centro-est-europea? Non essendo, questa, sede di uno studio politico o sociale, nel rispondere ci limiteremo a pochi aspetti (in parte già delineati), quelli più strettamente connessi con le vicende letterarie.

La costellazione politica che sul finire degli anni ottanta andava sostituendo l'*esaurito* Quarantennio del monopartito, non soltanto implicava il ripristino del pluripartitismo, ma sembrava, inizialmente, avere in sé la forza per realizzare l'antico miraggio di una cultura politica democratica diffusamente e autenticamente radicata nella società civile²⁴⁸. Dal punto di vista che a noi interessa, nell'architettura di tale nuova cultura politica ungherese ora in costruzione si evidenzia un caratteristico asse centrale che congiunge politica culturale, attività storiografica (sia politico-sociale sia letteraria) e creatività artistica con l'intero suo potere ermeneutico. Questo asse centrale dovrebbe permettere una diminuzione del «deficit di legittimità» che costituisce uno dei tratti specifici della modernità a est (AA.VV., 1991a, XXXV).

Quando io ho iniziato a scrivere lo spazio fra le righe era già pieno, tutti sapevano già tutto ed esisteva soltanto la menzogna... L'aria, il fiato, tutto: solo menzogna; oggi né le motivazioni politiche né l'indignazione morale fungono da pretesto per

leggere; la «letteratura contro» serve e si fa anche oggi: ma i nemici non sono fuori, sono dentro di noi; al posto della Grande Paura oggi ci sono tante piccole paure: la disoccupazione, la paura dell'altro.
(Péter Esterházy al Premio letterario Grinzane Cavour, Torino, 1991²⁴⁹)

Non voglio essere marginato. Si può scrivere per esempio soltanto per fastidio una frase così. Una cosa molto mia. E questa è moltomia.
(Endre Kukorelly, *Non*, 1995²⁵⁰)

Bisogna avere paura sempre.

Pronti perennemente, ma non alla morte. Invece a che qualunque disgraziato investa, travolga un qualunque altro disgraziato. Come anche abbatta qualche potere, nella polvere. Odio, ma non contro qualcuno. Non contro me stesso. Ciò che è, è puro concetto. Non è minimamente pericoloso: è innocuo. È soltanto un invito. Invito alla paura.

Ad aver paura, se hai amato.

(Endre Kukorelly, *Non mi preparo a niente*, 1995²⁵¹)

Il «grande racconto» staliniano si era espresso in un irrefrenabile flusso narrativo, oltre che sul futuro, anche sul passato. Scritto e controllato dal potere, il racconto aveva la funzione di legittimare il presente del socialismo reale. Un racconto che, prima forse creduto, poi soltanto, per timore, subito, lasciava pochissimo spazio a forme testuali divergenti. Al suo frantumarsi definitivo si è giunti attraverso un lungo e sotterraneo processo, che nel caso dell'Ungheria comportò anche cedimenti-concessioni della politica culturale alla creatività e alla ricerca storica.

In ogni caso, una delle modalità di «resistenza» al grande racconto era, per esempio, partecipare con *effettiva creatività* ai vari «dibattiti sulla storiografia progressista», rispondendo in questo modo alle pressanti richieste del Dipartimento culturale del Partito, che intendeva invece tali iniziative come momenti di costruzione della propria legittimità. In tali circostanze si cercava di opporsi all'esasperata razionalizzazione storiografica cui la politica mirava, nel tentativo di colmare per via ideologica la distanza crescente fra realtà e utopia sociale e quindi di assorbire ogni tipo di attività creativa dentro il flusso ideologico della modernità socialista-reale²⁵².

Finora abbiamo visto come la *tradizione della «letteratura del dubbio»* (così abbiamo definito, metaforicamente, il tipo di discorso letterario e, soprattutto, la *Weltanschauung* con cui, durante la prima guerra mondiale, scrittori come Mihály Babits reagirono agli «inviti» dell'essere) nel periodo 1948-1956 venisse sotterraneamente tenuta

in vita con il *silenzio poetico* delle prime generazioni artistiche post-belliche: a partire dalla *Torre del silenzio* entro cui si arroccò Sándor Weöres (1956); passando per la *scelta* del silenzio di Ágnes Nemes Nagy (1989), la quale accettò che il «rimosso, portato sott'acqua» si trasformasse in «dure rocce piene di alghe, mucillagini e tutto», perché non aveva speranza che quel rimosso potesse tornare un giorno, magari «in forma arida e strana e antica e arcaica», per venir tramutato, dal lavoro poetico, poniamo in «statue antiche»; arrivando infine a Miklós Mészöly (1989b) che nel 1964 ri-simulava la condizione di quel silenzio in una «spaventosa» immagine al «limite della dicibilità», immagine in cui egli faceva cooperare il dover-essere dell'io e «una massa spaventosa di mosche», che «Dio c'invia», ma che un tale, il «buon maggiore Trautwetter», spaventosamente «intrappola» e «massacra» (come vuole il suo nome, con una «tempesta confidenziale»). Tutto questo andò poi trasformandosi, sempre nell'*underground*, in una controproposta etica, in un *progetto di «spegnimento del significato»* (Erdély, 1991, 129-130). Si intendeva ricusare, in questa maniera, il «cattivo» silenzio incluso nell'ipertrofia della comunicazione burocratizzata. Questo progetto si tradusse in singoli gesti esemplari, in singoli atti di neoavanguardistico eroismo individuale e collettivo, compiuti da Miklós Erdély e da un intero movimento, i cui membri finirono chi condannato all'esilio, chi all'emarginazione, chi anche suicida.

Una ulteriore trasformazione venne provocata infine dall'«invito» dello scrittore postmoderno, rivolto esclusivamente a sé medesimo, affinché ci si decidesse a «spostare il silenzio dal posto in cui si trova» (Esterházy, 1986c, 422). Ciò condusse quella tradizione e quel processo artistico a divenire il microtes(su)to vitale della *postmodernità letteraria ungherese*. La quale dunque, priva di intenti politici o di ambizioni genericamente culturali, si presentò come fatto letterario, cioè, lo ripetiamo ancora una volta, come postmoderna (testuale) autoanalisi etico-poetica della cultura letteraria del socialismo reale, di quel mondo e di quella storia in cui, anche questo vogliamo sottolineare ancora una volta, vari tentativi di modernità e di modernizzazione letterarie, ufficiali, semi-ufficiali e *underground*, convivevano, ma senza dialogo esplicito.

La cultura delle popolazioni dell'Europa centrale e orientale viene spesso (anche in Europa occidentale) considerata come una cultura

fondamentalmente letteraria. Il fatto stesso della larga diffusione di tale opinione spingerebbe a verificarne la veridicità. Per quanto riguarda l'Ungheria è senza dubbio vero che in quell'insieme (incerto e mutevole eppure costantemente distinguibile) che viene chiamato cultura nazionale ungherese e che è costituito da prodotti intellettuali (pensieri e idee razionali e scientifiche o irrazionali e non-scientifiche, immagini creative, ideologie personali e di gruppo, credenze e quant'altro la società ungherese nella sua storia ha variamente prodotto), alla letteratura viene data da sempre e, pare, ininterrottamente una collocazione centrale. Così il tematizzarsi costante della «letteratura» nelle riflessioni pone evidentemente lo studioso di oggi di fronte a un fenomeno di estrema complessità. Per affrontarlo occorrerebbe, in primo luogo, avere il quadro storico più preciso possibile dei modi ungheresi di intendere il concetto di letteratura (Szili, 1993). In secondo luogo, bisognerebbe distinguere l'uso del concetto concreto a scopi creativi (nella diretta produzione dell'opera, attività primaria del letterato) dall'uso che se n'è fatto per legittimare il ruolo politico-sociale che classe politica, società civile e letterati - in accordo o no, in modo omogeneo o meno - in un determinato periodo storico hanno attribuito alle istituzioni letterarie (che attorniano l'attività creativa attraverso la saggistica, la critica, la storiografia e l'elaborazione di teorie letterarie così come attraverso la politica culturale di cui ogni potere politico si avvale, magari nella forma passiva del «non intervento»).

È proprio questo secondo uso del concetto di letteratura, atto a legittimare il ruolo delle istituzioni letterarie, che in certe circostanze storico-sociali (come quelle verificatesi nella regione centro-est-europea nel Quarantennio del socialismo reale) può trascendere il proprio ambito di riferimento, la società civile. La quale, nella misura in cui s'interessa alla letteratura, certamente ne propone una sua legittimazione «ristretta», che essa normalmente traduce - a volte prevedendo anche l'aiuto (morbido) della politica - in varie istituzioni, dal privato salotto letterario alle cattedre universitarie, dalle riviste specializzate alle terze pagine dei giornali, alle accademie e agli istituti di ricerca, ecc. Ma per questa via nella regione centro-est-europea e, in ogni caso, nell'Ungheria del Quarantennio si è verificato un uso inappropriato del concetto di letteratura. È stato utilizzato per fondare un metadiscorso di autorappresentazione e autolegittimazione della comunità politica. Non si è trattato di una

circostanza del tutto nuova. Praticamente per tutto il novecento, e comunque fino alla fine degli anni settanta quando comincia a mettere radici la mentalità postmoderna, la legittimazione «ristretta» della letteratura si allarga fino a identificare la letteratura con la coscienza nazionale e la *Kultur*. Specificamente, vi è una singolare interpretazione di quest'ultima che delega per l'appunto alla letteratura la funzione culturale di fondare il «metadiscorso dominante».

Noi in questo studio ci siamo limitati a un periodo storico piuttosto breve ma che alla nostra lettura si è rivelato di natura postmoderna, in quanto si presenta come un periodo in cui accade la *costruttiva decostruzione* per l'appunto di questo «metadiscorso letterario» eterodiretto. Per un verso ciò vuol dire che *la letteratura ridimensiona il proprio potere*, non assume più l'ufficio di costituire il metadiscorso dell'autorappresentazione della comunità politica. Per l'altro verso, però, in maniera apparentemente paradossale, *la voce della letteratura amplia la sua portata*, perché si fa veicolo non più del desiderio di un metadiscorso totalizzante, ma di una moltitudine di narrazioni in grado di interrompere le grandi narrazioni, anzi in grado di narrare il loro arrestarsi.

La letteratura narra il punto di blocco di una di tali grandi narrazioni mettendo per esempio in luce le relazioni intime che intercorrono tra politica e pornografia, come fa Péter Esterházy con la citata *Piccola Pornografia Ungherese*. Questa piccola narrazione (un testo di circa centotrenta pagine) viene introdotta da una fotografia che riproduce la Trabant, l'automobile simbolo di una misera, risibile, produttività/virilità socialista-reale e da un brano delle istruzioni per l'uso di questa macchina («L'aderenza alla strada e la capacità di accelerazione della Trabant sono eccellenti. Questi fatti tuttavia non ci devono indurre alla leggerezza»), subito dopo si amplia a descrizione esatta, pesantemente ironica, della storia ungherese successiva al 1945, scandita da atti violenti della politica nei confronti della sfera privata (Esterházy, 1986c, 399-401)²⁵³.

Questo narrare implica un postmoderno ripristino del reale «rimosso» nei quaranta anni di «irrealismo» real-socialista: un ripristino che non è da paragonare con quello del realismo critico, né con quello del naturalismo positivistico e tantomeno con quello del realismo utopico delle avanguardie impegnate. È invece una sorta di ri-estetizzazione del quotidiano che rende la letteratura, per

l'appunto, veicolo onnipresente di narrazioni, discorsi, tes(su)ti di microstorica quotidianità. «In offerta» continua, mai imposti.

Deriva invece dall'eredità del romanticismo il fatto che nella cultura politica degli ungheresi (come del resto di molte popolazioni dell'Europa centrale e orientale) il linguaggio storico-mitologico abbia un ruolo centrale, che il pensiero politico e le opinioni politiche prendano prevalentemente la forma di parabole o di miti storici, con una evidente dimensione estetico-letteraria. È infatti largamente condivisa l'idea secondo cui in questa regione culturale il ragionamento politico fondato sull'oggettività non sia usuale, mentre il modello di discorso politico consolidato sarebbe la «rappresentazione storica in chiave estetica» (Szabó, 1992, 8).

I comunisti arrivati al potere nel 1948 costruirono a proprio uso politico-ideologico e formativo (attraverso i manuali scolastici obbligatori) una loro tradizione di sentimento collettivo della storia. Era la cosiddetta «tradizione progressista dell'indipendentismo ungherese», basata sul *topos* storico-mitologico del «servo della gleba difensore della patria», prima contro i turchi del cinque- e seicento, dopo contro gli Absburgo. Era un'operazione che da un lato voleva mantenere la cornice tradizionale della visione «eroica» della storia ungherese (gli ungheresi difensori dell'Europa cristiana), tradizione nata con la formazione nel Mille del primo regno ungherese, di Santo Stefano, e corroborata dalla concezione romantica ottocentesca che in politica coincideva con la formazione dell'ideologia dell'«identità nazionale». Dall'altro lato però l'ambizione dello stalinismo ungherese era di sconvolgere la memoria storica della coscienza sociale ungherese, che aveva conferito, dapprima, all'alta nobiltà, poi alla bassa nobiltà (o, più recentemente, alla *gentry*), il ruolo di portatrici della «millenaria storia ungherese» (si diceva: dell'«Ungheria storica»). Questa memoria aveva dalla sua persino la testimonianza di un fondamentale testo giuridico (il *Tripartitum opus juris consuetudinarii inclyti regni Hungariae* di István Werbőczy) redatto dopo il fallimento nel 1514 di una rivolta di contadini. Una rivolta che, guidata da un nobile, György Dózsa, ispirato da una sorta di illuminismo politico *ante litteram*, invece di abolire la servitù della gleba, come voleva, aveva provocato lo stabilizzarsi dell'assetto sociale esistente per la reazione della classe politica che lo aveva introdotto e che con quel documento giuridico lo sanzionava. Ecco il motivo del ripetersi nel *récit* stalinista di eventi come le rivolte dei

contadini e i tradimenti dei signori feudali.

Ed è qui anche la ragione per cui uno degli studi che implicarono l'inizio della decostruzione del sistema teorico-ideologico stalinista - *L'essenza storica della nazione e il punto di vista nazionale nella concezione storica* di Jenő Szűcs (1970) - verteva sul valore che nella cultura ungherese veniva attribuito alla storia e affermava il bisogno di una nuova storiografia e quindi (anche se evidentemente non in via diretta) di nuove modalità della formazione del sentimento collettivo della storia. Szűcs, che avvertiva il riflesso negativo nell'opinione pubblica internazionale della mitografia storiografica nazionale ungherese prodotta dopo il 1945 (Szűcs, 1974, 32-33), parlò appunto polemicamente del peso negativo di «slogan e illusioni», di «provincialismo nazionale», di necessità di «disfarsi dei miti» (Szűcs, 1974, 44, 102)²⁵⁴. Lo studio di Szűcs, pubblicato una prima volta nel 1970 in edizione accademica a bassa tiratura, divenne comunque un «classico» per intere generazioni di studenti e intellettuali, contribuendo in modo fondamentale, nel «consolidato regime kádariano» del tardo socialismo reale, alla formazione del paradigma storiografico post-stalinista che era *sulle tracce della narrazione storica perduta*.

Con la «fine del grande racconto» stalinista ha acquisito piena visibilità quella memoria sociale che il potere politico non era riuscito a far propria, a istituzionalizzare con le «tecniche staliniane del silenzio e della menzogna» (Jacques Le Goff in AA.VV., 1991a, XIV) e che viveva una sua propria vita clandestina. Questa riemersione è avvenuta dentro una eredità che prevedeva «un rapporto lacerato ma intenso con il passato, una singolare dialettica del ricordo e dell'oblio, della repressione e dell'anamnesi, della menzogna di Stato e del mito sociale» (AA.VV., 1991a, XXV). Un rapporto intenso con il passato che fungeva, proprio per la sua dialettica di ricordo e oblio, da ricca fonte di tensione letteraria.

Nonostante l'oblio imposto si era infatti costituita una particolare forma di memoria (magari grigia e sentita come disagio, ma gravida di immanenza) ed è su questo terreno che con la svolta del 1990 esplodono i ricordi, cominciano a ristabilirsi i diritti della coscienza storica, si consolidano le volontà e le possibilità del sapere storico e viene affermata - come nota Le Goff - contro e al posto della storia manipolata, *la storia come ricerca della verità*, come «memoria ordinata» (AA.VV., 1991a, XVI). Ed è per questo che - dato per noi essenziale - «l'est europeo» si presenta come la terra d'elezione della

memoria collettiva», diventa il luogo di una «memoria vivente, attiva, se non addirittura attivistica, febbrile e trepidante, intimamente legata ai sommovimenti del presente» (AA.VV., 1991a, XXI).

27. «ETEROTOPIA» O IL SENSO DELLA STORIA DEL PRESENTE

Una vera e propria esplosione dunque di una *prassi ermeneutica collettiva*, che racchiude vari livelli di consapevolezza e va dal libero esercizio emotivo della memoria (con una mobilitazione generale, dopo anni di letargo, intorno agli oggetti simbolici dell'ambiente sociale, un autentico recupero di monumenti, emblemi, nomi di strade) alla ricerca nella e con la letteratura (nella e con l'arte in generale) della memoria negata all'epoca delle troppe verità taciute. Appare evidente che in tutta ciò la posta in gioco è in primo luogo la *legittimità della memoria al plurale*, una pluralità che è strumento per superare la parte del «deficit di legittimità» toccata ai numerosi soggetti della società civile e della cultura negati dalla unificazione razionalizzante del «grande racconto» stalinista, anche nella sua ultima fase *soft*. In secondo luogo, però, aspetto di non minore importanza, è in questione *la qualità e il senso profondo dell'attività legittimante*.

In Ungheria la crisi della concezione omogenea della storia (e della corrispondente storiografia) si presenta fra gli intellettuali in sincronia con le sue manifestazioni europee. Dieci anni prima dell'inizio del ciclo postmoderno nella letteratura ungherese, nel 1969, taluni gruppi filosofici (come ad esempio la già ricordata Scuola di Budapest di Ágnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus, Mihály Vajda, ecc., a quel tempo ancora in dialogo-opposizione con l'ufficialità²⁵⁵) erano al corrente del fatto che Michel Foucault - dopo aver assistito l'anno precedente alla «Primavera di Praga», pur fallita nel suo tentativo di affermare un «socialismo dal volto umano» - già metteva «in dubbio le possibilità della totalizzazione». Il filosofo francese riteneva che vi facesse ostacolo una mutazione intercorsa «nella storia delle idee, del pensiero e delle scienze», a causa della quale si era giunti «alla individualizzazione di serie differenti, che si giustappongono, si succedono, si accavallano, s'incrociano senza che si possano ridurre a uno schema lineare... Al posto di quella cronologia continua della ragione che si faceva in-

variabilmente risalire all'inaccessibile origine, al suo fondamento iniziale» erano comparse «delle scale talvolta brevi, distinte le une dalle altre, ribelli ad una legge unitaria, portatrici spesso di un tipo di storia propria soltanto a ciascuna di esse, e irriducibili al modello generale di una coscienza che acquisisce, progredisce, ricorda» (Foucault, 1971, 15). A questo orizzonte segnalato da Foucault la cultura ungherese si è aperta in modo indubbiamente molto energico attraverso e nella cultura letteraria.

In letteratura la svolta è avvenuta, in maniera se vogliamo simbolica, in contemporanea con la pubblicazione della *Condizione postmoderna* di Lyotard, celebre testo d'avvio in Europa della diffusione del pensiero postmoderno. Dieci anni dopo, infine, nel 1989 - quando nel mondo letterario ungherese non solo circolano, con consolidato successo, i primi grandi testi della scrittura postmoderna (tra l'altro *Romanzo della produzione e Introduzione alle belle lettere* di Péter Esterházy [1979; 1986b], *Il libro dei ricordi e Almanacco* di Péter Nádas [1986; 1989a], *La dolcezza della realtà, Manière e Io con nessuno mi fermo a sedere* di Endre Kukorelly [1984; 1986; 1989a]), ma vi si realizzano anche i primi atti di *morbida imposizione di una comunità letteraria* nuova, postmodernamente «esile», atti come, per esempio, *Dittico. Analisi delle opere di Péter Esterházy e di Péter Nádas 1986-1988* (AA.VV., 1988b), una sorta di (auto)analisi di gruppo della collettività dei lettori (critici) della nuova letteratura, (auto)analisi intesa come un gesto postmoderno di apertura alla perenne conversazione della letteratura con se stessa, (auto)percepita come insieme di infinite individualità interpretative singole - nel 1989, dunque, un altro filosofo, questa volta italiano, Gianni Vattimo, parla del «passaggio dall'utopia all'eterotopia» (ovvero dall'universalità alla molteplicità, dall'essere all'accadere, dall'autocoscienza metafisica all'«acuta coscienza della storicità») che è, per lui, «la più radicale trasformazione che si è verificata tra gli anni sessanta e oggi per ciò che riguarda il rapporto tra arte e vita quotidiana» (Vattimo, 1989, 84-100, 18).

Chi vorrà dunque comprendere e descrivere il progressivo esaurirsi della logica della cultura letteraria ufficiale nel socialismo reale e insieme l'emergere della domanda di una logica *altra* (che, per noi, si è rivelata quella postmoderna) dovrà cercare probabilmente nel rapporto tra storia politica e storiografia letteraria, in specie dovrà guardare al cambiamento dei criteri di periodizzazione adottati da que-

st'ultima²⁵⁶.

Allo stesso modo chi - come noi - s'avvicina all'ultimo ciclo letterario ungherese, evidentemente non potrà non rilevare un parallelismo tra la progressiva disgregazione della gerarchia (estetica) dei generi letterari e l'affermarsi di una nuova concezione del rapporto che intercorre tra storia politica e storiografia letteraria. Per un verso si è andata sempre più consolidando la *differenza* tra la storia sociale della letteratura e la sua storia «immanente» (Kulcsár Szabó, 1993c, 7-15). Per un altro verso, è venuta avanti una concezione della storia dove questa si fa immanente in virtù della propria *infondatezza* o, meglio, della propria autoreferenzialità.

C'è una discontinuità rispetto alla discontinuità storica voluta dalla ideologia del Quarantennio. Si intende infatti recuperare un rapporto, che quella ideologia di fatto aveva assunto invece come negativo, con l'intera storia precedente, con l'integrità della storia come tale, al fine di liberare, di far emergere, l'*assoluta immanenza del presente*. La politica culturale del Quarantennio, lo ripetiamo, imponeva una letteratura fondata sulla discontinuità con il passato, per espellere da sé il modernismo artistico di fine secolo (1890-1910), l'avanguardia di sinistra (1910-1930) e, infine, il cosiddetto secondo, tardo o postavanguardistico modernismo del periodo tra le due guerre (1930-1945), accogliendo come valido solo il realismo ottocentesco (la periodizzazione riportata appartiene a Endre Bojtár). Rendevasi quindi impossibile lo svolgimento normale della vita letteraria per correnti, in nome di una *cultura socialista* la quale di fatto, quasi subito, divenne una *contradictio in adjecto*, in quanto il «socialismo» che nelle intenzioni avrebbe dovuto aggettivare un processo effettivo di cultura «socialista» ed eventualmente, se si voleva, una proposta di tendenza letteraria «socialista», si presentò oggettivamente come un progetto ideologico-politico non radicato nella realtà. Si ebbe cioè «una discrepanza probabilmente senza esempio nella storia universale fra ideologia ufficiale e realtà». La cultura assunse la qualità concreta di «cultura del potere» cioè non sociale né tanto meno socialista, e gli stessi prodotti letterari furono prodotti del potere, «così l'arte del realismo socialista e il socialismo reale, a mano a mano, si trasformarono a vicenda in fantasmi irreali». Come dice Endre Bojtár, quella ungherese è stata una società cui nel 1948, «mentre stava avviandosi verso una economia di tipo capitalistico e un sistema politico democratico-pluralista, anche se con frequenti passi falsi, all'improvviso

avevano fatto sapere che quanto essa non aveva mai raggiunto l'aveva già superato da tempo» (Bojtár, 1993b, 77-81).

La discontinuità comporta ora un mutamento generale il cui perno è, in sostanza, un nuovo modo di concepire il senso dell'agire, quindi anche dell'*agire letterario*. Viene reinterpretato il nesso tra creatività, coscienza e storia: dove la categoria di coscienza si presenta ora come informazione e quella di storia come *happening* (Hassan, 1984, 104)²⁵⁷. Un modo nuovo derivante, anche nei paesi dell'est europeo, dalla centralità che i mass media assumono per la cultura.

La citata rottura con il passato, con tutto il passato e non solo con i generi letterari, in coerenza con una delle caratteristiche comuni a tutte le mentalità e culture postmoderne, è - come abbiamo detto - «morbida» (e «debole», come abbiamo già ricordato, secondo la categoria introdotta nella filosofia italiana della postmodernità da Gianni Vattimo). Tale rottura infatti non guarda al «passato» come a una entità ideale, astratta e compatta, da rifiutare in toto al modo in cui hanno sempre voluto fare le avanguardie artistiche oppure da «cancellare» definitivamente al modo dei rivoluzionari del «radicalmente nuovo», del già discusso «ethos dello sradicamento culturale». Essa piuttosto lo smembra in esperienze parziali da «ri-memorare» nel nuovo contesto epistemologico di accoglienza pluralistica, operazione che l'*esattezza mitteleuropea* compie con una sua peculiare intensità emotiva oltre che intellettuale.

Nella primavera del 1990, ad esempio, il rapporto con il passato stalinista è stato rappresentato a Budapest in una mostra-*happening* organizzata nel Museo del movimento operaio, tipica istituzione culturale della pedagogia politica socialista. L'*happening*, intitolato *Stalin, Rákosi-si!* per mimare gli slogan del periodo puro e duro degli anni cinquanta, ricreava i tre ambienti più significativi e simbolicamente più carichi dell'epoca: uno spazio riempito dai regali ricevuti da Rákosi nel 1952 per il suo sessantesimo compleanno, una sala di riunione piena di lavoratori «che vi si recano volontariamente per aderire al partito», un ufficio dell'Avo (la polizia politica segreta) con i dossier e gli strumenti di tortura. Il tutto ricostruito con appassionata esattezza «per ricreare l'ambiente reale dell'epoca» e sperimentarlo come non si può - per la realistica, sperimentale sensibilità postmoderna - né mediante i libri né con l'aiuto del cinema (AA.VV., 1991a, 69-71). «L'io ricordo» diventa la formula rituale contro l'universalismo astratto, l'affermazione di un'identità mediante una differenza... la

storia che si scrive si sottrae all'avvenimento e alla sfera strettamente politica», si fa «storia della memoria» (AA.VV., 1991a, XXXIII).

Non si vuole evidentemente mettere in discussione il valore e l'importanza del *sentimento della storia*, e nemmeno - per quanto riguarda il nostro tema - il *senso della storia nel campo della letteratura*. Si rompe in realtà con i soggetti sociali e politici che si erano ascritti la facoltà di gestire, nel senso di restringere, a volte perfino di annullare, l'orizzonte storico della società civile e, per conseguenza, della società artistica, in nome appunto di presunte e arbitrarie gerarchie di valore.

Ma la rottura avviene anche - ed è un punto, in questa sede, di estremo interesse - con quel tipo di scrittore e poeta, prevalente nella modernità letteraria mitteleuropea, che punta alla «perfetta esattezza architettonica», alla precisione formale per occultare «un'angoscia, che solo l'estrema razionalità della scrittura riesce a esorcizzare» (come è stato scritto da Marino Freschi [1992, 216], a proposito di uno scrittore ebraico-praghese, Leo Perutz, che ebbe molto successo nella Mitteleuropa della fine degli anni venti). Morbidamente, ma si prendono le distanze critiche anche da questo uso, pure di grande resa artistica, della razionalità, che ora viene illuminato dalla acquisita consapevolezza di quali siano gli effetti dell'universalismo e razionalismo astratto, portato a estremo e paradossale sviluppo dallo stalinismo, che - al contrario di quanto comunemente si pensa - con il *silenzio* o la *menzogna* «non ha estirpato o distrutto una memoria» ma «l'ha repressa e irrigidita» (AA.VV., 1991a, XLIII). L'*esattezza* mitteleuropea subisce così un mutamento, su cui torneremo.

Lo scrittore ungherese postmoderno materializza nella scrittura questo stato di cose: «La metà degli anni ottanta è un abisso senza fondo, il pozzo dell'atemporalità» (Esterházy, 1992a, 95). Altre volte decide di *esemplificare la decostruzione della soggettività narrativa iperrazionale*, individuando una modalità autoreferenziale e autoironica di tale *esattezza* e del suo status antropologico-culturale nella riflessione postmoderna: «Lo cito: lo scrivo: lo cito: Infatti, l'atto del citare argina, indebolisce, con le virgolette l'esistenza di ciò che viene citato. Eppoi vi è una qualche debolezza nell'atto medesimo del citare. Si pretende di superare gli ostacoli del citare, accumulando, in vari modi e con inventiva, gli ostacoli. Il successo delle singole scritture dipende dalla nostra capacità di rendere momento

strutturale dell'opera proprio la debolezza... quando la riflessione ironica della citazione (sto citando) non si ancora a una qualche "debolezza" congegnata artificiosamente e fondata moralisticamente, allora tale riflessione ironica si tramuta in una debolezza reale e si apre all'arte che critica» (Esterházy, 1986c, 504)²⁵⁸.

Altre volte lo scrittore postmoderno (Péter Nádas) vive artisticamente la *debolezza* dando forma alla memoria più intima (eppure aperta alla perenne conversazione della letteratura con se stessa²⁵⁹) e ripensa alla relazione che ha con *la frase*, a cominciare dalle frasi del passato: «Mi sentivo nelle mie frasi come camminassi in vestiti altrui. Vestiti a volte d'un tipo, a volte d'un altro. Vestiti smessi, vestiti stralavati, vestiti per mascherarsi... Nelle mie frasi imitavo lo scrivere». La storia tra lo scrittore e la frase continua, il rapporto si evolve, lo scrittore riscontra ancora l'assenza del sé emotivo: sapevo di «scrivere, in uno stato di semioscienza, frasi lisce, sicure e tranquille, frasi di cui né il senso né la sobria interpunzione trasmettevano niente dei miei sentimenti». Ma si apre una nuova fase, quella che gli porta l'esperienza rivelatrice della «musica testuale», è «il ritmo interiore delle frasi» che provoca in lui, finalmente, «associazioni di idee non prive di autenticità» e che lo spinge ad attribuire alla *parola* «una forma d'esistenza simile a quella dell'atomo». È a questo punto che nasce in lui la «nostalgia della forma», anzi precisamente di una scrittura che sia una «forma vera quindi piena», nella quale abbiano il posto che loro spetta l'informe, il grezzo, il deforme, il brutto non edulcorato, il goffo e l'aleatorio magico. Così non accadrà che i vari elementi restino separati dai loro opposti, una separazione che permetterebbe allo scrittore di manipolare questi elementi stessi senza rischiare nulla di sé e lo indurrebbe a cedere all'ingannevole *miraggio dell'unicità*, dell'unitarietà totalizzante.

Abbiamo descritto alcuni dei *sentieri privati percorsi dallo scrittore postmoderno ungherese*, alcune delle sue prese di coscienza circa *la scrittura, la frase, il testo*, nel cammino che lo porta a vanificare il desiderio di totalità. La pretesa di totalità si rivela paradossalmente un limite, chiude nel piccolo orizzonte individuale, mentre al contrario ciascuno di questi atti di coscienza critico-creativi conduce sorprendentemente alla elaborazione di una prassi ermeneutica collettiva.

Il «grande racconto», con la sua politica culturale e culturale «forte»,

e la sua negazione di ogni prassi ermeneutica, è scomparso. L'individuo creativo (l'etica) entra in rapporto diretto con la storia (i miti), ora priva di unità teleologica, di monolitismo culturale. «Chi vive la condizione politica postmoderna sente... di venire dopo la totalità della storia... L'accettazione della pluralità delle culture e dei discorsi è uno dei presupposti della condizione politica postmoderna... Il fallimento della grande narrazione è un diretto invito alla coabitazione fra piccole narrazioni (locali, culturali, etniche, religiose, "ideologiche")» (Heller, Fehér, 1992, 8, 10-11).

L'individuo si fa così soggetto di una plurale *verità postmoderna*, di uno «storicismo diffuso» che implica la «fine del mito della trasparenza» (Vattimo, 1989, 94, 39), mentre sul piano dell'episteme letteraria è l'*immaginazione* che diviene essenziale per la genesi della testualità. L'immaginazione è l'unico momento della realtà che - senza ricorrere a nessuna astratta e quindi riduttiva, cioè illusoria, unità - garantisca il passaggio oltre l'abisso che intercorre fra esperienza personale singola (singolarità) ed esperienze comuni a tutte le singole persone (universalità).

Nella riflessione sui modi e sul senso del proprio operare artistico lo scrittore, a questo punto, coglie un dato fondamentale: uno dei possibili momenti postmoderni, cioè l'*uso poetico accentuato dell'io*, il suo rigonfiamento addirittura fino al parossismo, ha una motivazione profonda. La sua dinamica è il bisogno di spingersi oltre il fatto «personale», oltre la prima persona grammaticale, fino a raggiungere un piano collettivo autentico. La forma letteraria implicita in questa riflessione poetica, e da essa suggerita, sembra nascere dalla medesima esigenza che stava dentro il discorso fondativo dell'ideologia del socialismo reale: l'esigenza della totale identificazione tra singolo e collettività. Qui tuttavia questa forma letteraria non si propone di «rispecchiare» la realtà oggettiva e di produrre una eventuale identificazione politica, economica, culturale, ecc. Qui la forma (letteraria) vuole essere un *meccanismo dell'identificazione poetica fra singolo e collettività*. In che modo?

Per un verso, la forma è un *procedimento squisitamente poetico* (ad esempio il rigonfiamento fino al limite dell'io per *vedere* il collettivo). Per l'altro verso, essa è un procedimento tecnico-letterario (ad esempio il genere del romanzo familiare, dell'almanacco, del libro dei ricordi: tutti generi realizzati da Nádas, che è al centro di questo tratto della nostra riflessione come uno dei casi emblematici del

postmoderno letterario ungherese), un procedimento mediante il quale si produce l'identificazione fra il singolo e una delle possibili collettività. In più, mediante esso si dialoga con la comunità letteraria nel senso della prassi ermeneutica collettiva, entro l'orizzonte epistemologico - vedremo - della intertestualità.

28. LA «FRASE LETTERARIA IDEALE» E L'«ESATTEZZA»

Nel contesto storico-politico della non credibilità prima e del fallimento poi del socialismo reale, che si presentava come «cultura della speranza», della speranza di una comunità, e che aveva l'«ambizioso disegno di fabbricare una memoria nuova, *pendant* irragionevole dell'«uomo nuovo»» (AA.VV., 1991a, XLIV), in questo contesto storico Nádas elabora un «io ricordo». È la forma di un ossessivo, esasperato tentativo di identificarsi con l'*altro da sé* e con ciò che è *comune a tutti*. Allontanandosi molto dal moderno universalismo astratto (delle pianificazioni, dei rapporti e discorsi ufficiali, che danno per ovvia e acquisita l'identificazione tra singolo e collettività), Nádas tenta di dar forma al *taciuto* (che gli si rivelerà non dicibile). Egli teorizza la «frase letteraria ideale», quella in cui *l'immaginazione si misuri con l'esperienza e l'esperienza con l'immaginazione*. In essa il reciproco condizionamento dei due piani dovrebbe creare un circuito entro il quale ciascuna delle due istanze funga da «istanza unica», da mondo, per l'altra. È qui che lo scrittore potrebbe finalmente «trovarsi fuori da ciò in cui è dentro». Nell'esaminare però *le condizioni di praticabilità della frase letteraria ideale* Nádas si avvede che «in un mondo senza mediazioni non solo non si può vivere, ma risulta impossibile persino scrivere frasi normali» (Nádas, 1985; 1988, 34-36). Lo scrittore dunque ha a che fare in primo luogo con il linguaggio normale. La *dipendenza dello scrittore dal linguaggio ordinario* è un tema (l'abbiamo visto) assai discusso anche nel postmoderno ungherese. Addirittura vi diviene questione centrale ogni volta che si sta sul terreno del rapporto fra singolo e collettività: «La lingua usata da un ungherese, ma forse da qualsiasi centro-europeo, rimane strana e aliena anche dopo essere stata tradotta. È obliqua. Il sistema referenziale dei concetti è diverso, l'uso delle parole non è né "di sinistra", né "liberale" ma non è neppure "sessantottino", è un po' così, chissà com'è, lirico, direi, insomma esprime più che altro talento o mancan-

za di talento, ma in tutti i casi è molto personale. Fioriture di parole invece di fatti, metafore, invece di analisi. Come se non bastasse, il nostro modo di esprimerci in una lingua personale implica il fatto che abbiamo trascorso gli ultimi quarant'anni a non sapere chi esattamente fosse questa persona. Disgraziatamente, infatti, rimbecilliva non solo il malvagio potere bolscevico ma anche il popolo adorato, quindi, per essere concreti, anch'io», diceva Esterházy (1992a, 85-86), in piena sintonia con Nádas per il quale è problema fondamentale *l'eticità del discorso*. Egli, infatti, va in cerca della frase «onesta». Per essere tale una frase, dice Nádas, non è che debba seguire una teoria dell'essere o della morale (come invece si era preteso per quarant'anni dalla frase letteraria, anche se con metodi sempre più *soft*). Per Nádas essa stessa è una «forma di esistenza», dove il livello della tensione, la qualità linguistica e l'intonazione fanno capire che esiste, immanente in essa, una teoria dell'essere, la quale poi è l'unica teoria morale che le competa. La «onestà» della frase implica allora che non si voglia «usare prepotenza nei suoi confronti». Bisogna lasciare che siano le tensioni presenti in essa (quella per esempio tra spontaneità e consapevolezza, oppure quella già citata fra immaginazione ed esperienza) a determinare le sue proporzioni interne. Alla fine comprendiamo che il sentiero percorso dall'«io ricordo» di Nádas conduce a *una interpretazione nuova (postmoderna) della storicità nella scrittura*. Nuova, prima di tutto, in quanto tematizzata nella scrittura stessa. Fatto che implica che il momento temporale non si dia come allegoria di una storia-scrittura e come organizzazione-svolgimento delle cerimonie celebrative di questa storia-scrittura. *Il testo si dà come allegoria di una nuova razionalità, intesa più come spazio che come tempo, come mediazione tra momenti diversi, anche opposti, ma consustanziali*.

Si tratta, qui, di una delle tante forme nuove dell'*esattezza mitteleuropea*, generate dal condizionamento postmoderno della vita sociale e culturale. La quale esattezza è appunto una presa di coscienza, di tipo nostalgico, della tradizionale, moderna esattezza mitteleuropea incline, da sempre, alla rappresentazione di situazioni limite della comunicazione, del rapporto tra segni e cose, da Hofmannstahl a Schnitzler, da Kafka al giovane Lukács, a Ady, a Krúdy. Tale presa di coscienza è di tipo nostalgico, perché quella «reciproca compenetrazione critica» fra letteratura e scienza, quella «promiscuità estremamente vigilante e timorosa dell'equivoco» (Bevilacqua, 1983,

215) che era caratteristica della cultura austro-ungarica, è stata manomessa e anzi manipolata dal particolare uso ideologico della scienza praticato nel Quarantennio, per nulla timoroso di equivoci (uno dei quali era che la letteratura, divenendo illustratrice del socialismo «scientifico», diveniva estranea a se stessa). E proprio questa rottura (culturale) del socialismo reale con la tradizione primonovecentesca timorosa di equivoci viene ad essere uno dei principali terreni d'*esercizio (testuale) di esattezza* da parte della creatività postmoderna ungherese, per «elaborare» la sconfitta della letteratura da parte dell'ideologia. Questa esattezza estetica viene fatta scaturire (come abbiamo visto finora, prevalentemente per quanto riguarda le premesse culturali e letterarie in senso lato, e come vedremo ancora sul piano strettamente testuale), per l'appunto da giochi linguistici di apparente «inesattezza» semantica.

Il quadro da noi tracciato del contesto postmoderno ungherese si colloca, così ci sembra, sullo sfondo di una *religione laica, una comunità di destino postmoderna*, che unisce le due Europe. Lo testimonia il lavoro microstorico dei discendenti delle *Annales*, dove leggiamo che quell'«*altra parte*», i cui sussulti si rivelano al nostro sguardo come in un film accelerato, non dipende tanto da un'*altra Storia*, ma rappresenta piuttosto... *un doppio della nostra modernità*», giacché «la nostra Europa e l'*altra Europa* condividono... la crisi della modernità, che consiste nel cedimento della storia omogenea e delle forme dominanti della teleologia messianica o prometeica, nello sgretolarsi dell'utopia se non addirittura nel crollo dei "grandi racconti"» (AA.VV., 1991a, XXX-XXXI).

Una seconda testimonianza, relativa al comune bisogno ormai maturo e profondo di superare la razionalità astratta e di arrivare all'*esattezza* (che evidentemente non ha nulla da spartire con il pedissequo adeguarsi del positivista all'unica e univoca verità del dato di natura), ci viene da una delle figure più intense della letteratura postmoderna: Italo Calvino. In una delle sue *Lezioni americane* troviamo per l'appunto esposta una concezione dell'*esattezza* che conduce il suo autore verso il terreno della intertestualità e verso un virtuale dialogo con Péter Nádas, suo alter ego (virtuale) nell'*altra Europa*.

All'incirca nell'estate del 1985, periodo in cui lo scrittore ungherese stendeva il testo di *Ritorno a casa* (Nádas, 1985), così scriveva Calvino: «La mia ricerca dell'esattezza si biforcava in due direzioni. Da

una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possano compiere operazioni e dimostrare teoremi; e dall'altra parte lo sforzo delle parole per render conto con la maggior precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose. In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta» (Calvino, 1993, 82). Se in Ungheria lo sforzo di Nádas per dar voce al *taciuto* tendeva a portare armonia nella tensione tra immaginazione e esperienza, e cercava un discorso letterario tale da impedire che si usasse «prepotenza nei suoi confronti», in Italia la ricerca di Calvino proponeva di oscillare tra l'esplorazione delle lingue naturali e quella dei linguaggi formalizzati. È mediante questo oscillare che doveva essere garantito il «giusto uso del linguaggio», tale da permettere di «avvicinarsi alle cose (presenti o assenti) con discrezione e attenzione e cautela, col rispetto di ciò che le cose (presenti o assenti) comunicano senza parole» (Calvino, 1993, 85).

Le riflessioni sulla natura *artificiale* della scrittura letteraria e la elaborazione di un'etica del quotidiano, nella forma di particolari qualità testuali, accomunano i due scrittori. Va poi notato come ambedue a un certo momento, nella prima metà degli anni ottanta, si trovino a prediligere *la forma del diario*, forma che appare loro la più adatta ad alternare - come dice Calvino - «esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione».

La questione è, allora, di comprendere il perché di tale intensa ricerca di una misura nello scrivere creativo. Cosa spinge a cercare e a mantenere l'equilibrio tra la descrizione e il racconto, tra il momento espressivo e quello formale? Perché voler rendere momento strutturale del testo letterario il ricordo, la memoria? Perché accogliere nel proprio mondo letterario il disordine e la frammentarietà? *Perché rischiare costantemente il fallimento e perfino l'impossibilità della favola?*

È certo che sia *Il Libro della memoria* (1986) di Nádás, sia *Palomar* (1983) di Calvino possono essere letti, nella loro struttura diaristica, come esempi puntuali della metamorfosi che nell'epoca del postmoderno si verifica nella concezione dell'arte. Il *diario postmoderno* ha la forza di vanificare l'idea moderna che la comunità estetica sia identificabile con la comunità umana *tout-court*, l'idea insomma di chi intenda e viva l'utopia estetica come esperienza metafisica. Il mondo «oggettivo», uno, si dissolve in una moltitudine di mondi: nell'arte come nella scienza.

Eppure quella postmoderna non è un'arte che, come risposta, voglia stare nel mondo con una sorta di avanguardistico intento *desemiotizzante*. E neppure vuole affermare un suo «impegno» modernisticamente socialista teso a *demitizzare* il mito borghese dell'arte, uniformando e appiattendendo il linguaggio letterario secondo le regole omologanti di una ipotetica «democrazia dello stile». Quando si comprende che «il bello non è luogo di manifestazione di una verità», quando esso si ridimensiona rivelandosi «ornamento» e risponde alla «dilatazione del mondo della vita in un processo di rimandi ad altri possibili mondi di vita, che non sono però solo immaginari o marginali o complementari al mondo reale, ma compongono, costituiscono, nel loro gioco reciproco e come loro residuo, il cosiddetto mondo reale», allora si può anche dire che «l'utopia estetica si attua solo dispiegandosi come eterotopia», spostando il perno dell'esperienza estetica dall'apprezzamento di strutture all'esperienza di comunità (Vattimo, 1989, 97, 98, 94). Allora si ha un *evidente segnale di mutamento nel rapporto tra arte e vita quotidiana*. In virtù della pluralità, sia l'atemporalità e l'astoricità del bello metafisico (della metafisica del bello) sia la falsa temporalità della storia teleologica vengono rimpiazzate dall'accadimento dell'essere (Heidegger), dal movimento di *scambio* tra gli innumerevoli modelli formali (del «bello») prima «esclusi, muti, rimossi» (Vattimo), ora invece momenti costitutivi di una nuova storia, che è la *memoria/memorizzazione/memorializzazione* del presente.

Uno «scambio simbolico» che però non è da identificare con quello prospettato da Baudrillard, il semiologo francese che negli anni settanta è stato il teorico del valore politico e sovversivo della «sfida simbolica» della società civile contro il potere statale, incapace di essere «potere simbolico». Per quanto riguarda le forme di «sfida simbolica» prodotte dalla società civile ungherese contemporanea,

potrebbe sembrare di grande valore interpretativo la categoria di «sistemi sociali della simulazione» (gli atti cioè di rivolta senza obiettivo, senza durata e senza avvenire); ma i tratti che Baudrillard giudica essenziali in tale tipo di «sfida» (che potremmo chiamare più tradizionalmente anche «conflitto» e, in definitiva, «comunicazione sociale») rendono di difficile utilizzo quella categoria.

Baudrillard - nonostante sia considerato ideatore di un «olismo *post-moderno*» (Schmidt, 1993b, 296)²⁶⁰ - in realtà ci sembra appartenere ancora ai rappresentanti della moderna escatologia rivoluzionaria. La specificità del suo pensiero sta nel tralasciare l'aspetto storico del reale e dell'agire umano, perdendo di vista così il concetto di *mediazione*. In Baudrillard l'«attualità radicale» dell'utopia può aversi perché quest'ultima è «Parola che precede la storia, la politica, la verità» e sta «contro il potere e contro il principio di realtà» (Baudrillard, 1979, 139-141). L'utopia è un atto di rottura puro, immediato. La «scrittura utopica», come si esprime Baudrillard, non è nella storia per contestarne l'andamento, ne è fuori, sta oltre, al di là, ed è da questo non-luogo, appunto, che spinge all'emancipazione dal «dominio del codice», dal «bordello generalizzato del capitale», che è «non il bordello della prostituzione, ma il bordello della sostituzione e della commutazione» (Baudrillard, 1992, 20; Bellasi, 1977, 27-28). La «pulsione di morte», l'«irruzione» del simbolico, il «totalmente altro immediatamente realizzato», l'opera come «disegno» senza finalità sono i momenti del *nuovo come happening*. Una siffatta impostazione, è vero, può essere relativamente utile per interpretare i «sistemi sociali della simulazione», ad esempio la *sfida simbolica della noia*, della forza psichico-sociale di massa che formò l'energia con cui la società civile ungherese «irruppe» sulla scena politica provocando nel 1956 la rivoluzione (infatti secondo Szabó, 1988, 160: «Nel 1956... furono molto più numerosi coloro che si ribellarono contro la noia che non coloro che lo fecero contro l'oppressione e contro l'economia della scarsità»). La stessa impostazione può servire anche per comprendere il modo di agire della neovanguardia ungherese degli anni sessanta e settanta la quale, con «manifesti e azioni pseudo-pseudo-pseudo», con «disegni esasperatamente espressionisti» o ancora con cicli di «poesie senza soggetto», tentò una *rottura simbolica* nei confronti del regime e l'affermazione di valori come «libertà, qualità nuova e diversità» (Beke, 1989). Bisogna tuttavia osservare che tutte e due le vicende,

una «irruzione» di simbolico politico e una «irruzione» di simbolico artistico, si sono concluse tragicamente con la morte o l'emigrazione o l'esilio interno dei protagonisti. Nell'immediato non si produsse, a nessun livello della significazione sociale e culturale, nessuna nuova e univoca determinazione «forte» di senso operante nella comunicazione sociale. Il discorso sui due fenomeni restò clandestino e venne segregato per lunghi anni, come tabù, nelle zone impraticabili della memoria collettiva oltremodo «sorvegliata» dalla politica. Possiamo ricordare come Péter Balassa, nell'*Inchiesta* sul postmoderno del 1987, avvertisse che la mancata o non sufficiente presenza della neoavanguardia nella cultura dell'Ungheria era un problema *etico* per gli artisti postmoderni ungheresi (i quali di tale neoavanguardia, in un particolare senso per l'appunto etico, si sentivano eredi).

29. REALISMO E DEONTOLOGIA DELL'IO NARRANTE

Dopo la «rottura» materiale nell'Ungheria del 1990 il ricordo di quei fenomeni diviene, nella cultura postmoderna, comunque elemento di primo piano e anche di celebrazione, di *culto*. Infatti nella «debole» cultura postmoderna viene dato un valore «forte» al vincolo con la realtà, allo *stare dentro* di essa. Si tematizza costantemente la percezione del reale - nelle riflessioni teoriche ma anche autobiografiche e, soprattutto, nella prassi creativo-testuale - tanto che, nel nostro ragionamento abbiamo voluto parlare anche di una sorta di *realismo postmoderno*. D'altro lato, la struttura postmoderna della percezione del reale (nella postmodernità io ho «un'acuta coscienza della storicità, contingenza, limitatezza» del sistema dei valori religiosi, estetici, politici, etnici, «a cominciare dal mio», dice Vattimo, 1989, 18) fonda l'esperienza come «concreta esperienza della libertà», proprio in virtù dell'*oscillare* di tale percezione «tra appartenenza e spaesamento». Noi, è vero, «facciamo fatica a concepire questa oscillazione come libertà», abbiamo «nostalgia degli orizzonti chiusi» (Vattimo, 1989, 19), ma è proprio questo il punto che ci separa, in modo definitivo, dalla percezione e dall'esperienza moderne del reale.

Ecco che, mentre Baudrillard, coerentemente con il suo pessimismo epistemologico²⁶¹, di tipo a nostro avviso *moderno*, espelle dal proprio orizzonte ogni interesse verso la percezione del reale, che non è dunque costitutiva dell'arsenale intellettuale del «fantasma del sistema» dominante, i praticanti la cultura postmoderna ne rilevano in-

vece la natura universalmente estetica: «Lo statuto estetico della nostra realtà non è semplicemente la visione di alcuni studiosi dell'estetica, ma di tutti i teorici della scienza e della realtà di questo secolo. Si tratta di una visione obbligata», dice Wolfgang Iser (1992; Schmidt, 1993b, 288). E, dunque, sono tre i sentieri epistemologici attraverso cui arriviamo alla piena estetizzazione della realtà: essa è risultato di una nostra «costruzione»; tale «costruzione» viene eretta con i mezzi della finzionalità (metafore, fantasie, forme immaginarie); la moltitudine delle realtà così costruite non è più riconducibile, in termini fondamentalistici, a un'unica realtà. Si percepisce allora una *Gemengelage*, uno «stato di miscuglio», un caos pluralistico, carico di conflitti, fluttuante e, proprio in quanto tale, estetico (Iser, 1992; Schmidt, 1993b, 289).

Diversamente da Baudrillard, nella cui visione modernisticamente critica per evitare «prostituzione, sostituzione e commutazione» comunicative, dobbiamo far *precedere* la storia dalla parola, nella visione postmoderna possiamo *immergere* frase e parola nella storia, in una storia da noi sensibilmente sperimentata come concreta, pluralistica e conflittuale, che - se abbiamo vinto la nostalgia degli orizzonti chiusi - si offre come luogo di una prassi che articola e acutizza le differenze.

Nel pensiero e nella visione postmoderni - grazie anche alla collaborazione del pensiero e della visione costruttivisti (il *Konstruktivismus*, secondo Schmidt, 1993b, 302, «in quanto forma di modernità ammodernata è, per i pensatori postmoderni, interessante come interlocutore») - differenze, dissensi e contraddizioni formano, dunque, una coscienza (teorica e artistico-creativa) critica che mostra di essere un *costrutto estetico*.

Ecco allora che, partendo dalle due convenzioni fondamentali del sistema letteratura, quella dell'esteticità e quella della polivalenza, l'interpretazione che ne danno gli attori dell'attuale situazione socio-culturale ungherese determina quale tipo di oggetto venga valutato e trattato come letterario²⁶².

Se accettiamo la generale cornice epistemologica dell'epoca finora descritta e anche il suo corollario, ora enunciato, secondo cui la definizione della letterarietà ha carattere storico-pragmatico, possiamo vedere che nella postmodernità ungherese la letteratura, e precisamente *il testo*, è il luogo privilegiato del caos postmoderno.

In Ungheria oggi la scrittura si offre come esercizio della facoltà di «oscillare» su orizzonti aperti, ed è quindi essa a emancipare la coscienza dalla sua condizione moderna. Una emancipazione che, dunque, avviene sul terreno estetico-linguistico-testuale e non su quello dei temi e dei contenuti. Ciò nonostante fantasia, immaginazione, creatività, sentimento del possibile e memoria, uniti al senso di responsabilità verso la propria «grammatica» e l'esperienza del reale (linguistico), conferiscono alla testualità postmoderna, di cui sono momenti immanenti, una caratteristica carica etica. Abbiamo visto che nell'emancipazione postmoderna giocano due dinamiche antropologico-culturali: lo *spaesamento* e l'*appartenenza*. Il primo viene provocato dalla sfida delle molteplici razionalità locali e dall'accettazione delle differenze, delle immediatezze, ma anche delle visibilità impreviste, delle dignità impensate, come premessa all'affermarsi di altre grammatiche (Vattimo, 1989, 17). La seconda dinamica - sopravvivenza della moderna identità, del sentimento di sé, nel postmoderno - acquista allora una luce nuova, così rapportata allo spaesamento.

Tra questi due momenti dinamici fondamentali, nella attuale prima fase della cultura postmoderna ungherese ci sembra più attivo quello dell'appartenenza. Questa agisce sotto la forma di ciò che Heidegger ha chiamato «dis-allontanamento» (*Ent-entfernung*). Ci si dis-allontana, ci si riavvicina alle proprie grammatiche, alla possibilità di essere consapevoli individualità linguistiche, una possibilità che era stata allontanata dal regime linguistico del socialismo reale: «Lo spazio grammaticale sono io», dice per esempio (con raro spirito assertivo) Péter Esterházy, a un certo punto, nel suo *Romanzo della produzione* (distinguendosi, con un tocco di esattezza postmoderna, dal suo alter ego, il Maestro, Goethe, per il quale «spazio grammaticale» e «vita», esistenza individuale, rappresentavano ancora due realtà tra loro separate e separabili - Esterházy, 1979, 167). È, questa, una dichiarazione molto nuova, se la si valuta con lo sguardo alla storia della letteratura, dove s'incontrano molte riflessioni di scrittori sul proprio rapporto con la lingua e la scrittura. Non raramente se ne incontrano anche all'interno dei testi letterari stessi, ma sempre come momenti esterni allo scrivere creativo, come fatti autobiografici. O almeno la nostra percezione le accoglie come tali, nel contesto in cui vengono fatte.

Diversa la nostra percezione, invece, quando leggiamo testi postmo-

dermi. Accanto agli oggetti e dati materiali e immaginari di cui in essi si parla, noi vediamo, anzi ci aspettiamo di vedere, altro: ci aspettiamo che il ricordarsi dell'io narrante tocchi ambiti sempre più complessi e stratificati, fino a comprendere il meccanismo stesso tramite cui e dentro cui l'io genera il ricordo. Il discorso sulla lingua e il suo modo di funzionare mentre ci si ricorda fa parte del discorso creativo. Nel caso dello scrittore postmoderno le riflessioni sull'artificio del raccontare non restano fatti autobiografici, ma diventano costanti momenti strutturali della storia (della *fiction* che, magari, come abbiamo rilevato, finge di non essere ancora *fiction*) e quindi dell'opera d'arte.

La narrazione (l'opera narrativa), a causa di questa costante presenza strutturale dell'autoriflessività, si costituisce come uno stratificato progetto metanarrativo nel quale *narrare vale conoscere*, mettere finalmente a nudo i vincoli e le convenzioni linguistiche cui era soggetto il linguaggio (letterario) nel Quarantennio (e anche prima). Il testo vuole dire il ricordo, dirlo in maniera persuasiva («La memoria non ama l'immaginazione. Senza l'immaginazione la frase non è bella», nota Nádas nel risvolto di copertina, firmato, di *Almanacco*, 1989a) ma anche in maniera innovativa, addirittura rivoluzionaria («Spostare il linguaggio dal posto in cui si trova equivale a far scoppiare una rivoluzione», sostiene Esterházy, 1986t, 300). Sono questi alcuni dei motivi per cui riteniamo vera la tesi, da noi più sopra enunciata, che nella recente produzione letteraria sia riscontrabile una sorta di *andamento diaristico* amplificato a generale comportamento dello scrittore postmoderno ungherese. Il testo che ne deriva ci mostra allora un ulteriore suo tratto: si rivela, per così dire, un *laboratorio della deontologia dell'io narrante*.

È in questa maniera che l'io narrante, nella recente Ungheria letteraria, «entra» nel testo da protagonista («debole»). Non si tratta solo dell'uso della prima persona, singolare o plurale; spesso viene addirittura tematizzata direttamente la questione delle persone grammaticali (lo fa per esempio Péter Nádas, 1989a, 87-89). Inoltre, ed è il punto per noi essenziale, *l'io narrante rende visibile la propria responsabilità nella produzione di incertezze, di elementi di disordine, nel tes(su)to letterario*: «E se fosse effettivamente vero che ricordiamo male», - si domanda László Márton (1992, 127) a metà del suo «quadro di viaggio» sulla «traversata del vetro» - «se fosse l'immaginazione a spargere le parole, i segni e le immagini, il mio descrivere

non finirà inevitabilmente per rivelarsi un pietoso tentativo di riconquistare il ricordo? Se, ciò nonostante, di questo si trattasse, se tali riconquiste fossero possibili, magari solo in misura minima, se, ciò nonostante, tutto quello che finora ho descritto e che in questo momento sto descrivendo fosse il risultato del ricordare, come può essere allora che gli oggetti del ricordo uno dopo l'altro si dimostrano appartenenti all'immaginazione?» Oltre alla responsabilità qui si ha anche un'ulteriore testimonianza della volontà di far giocare fino in fondo la dinamica di *esperienza - memoria - immaginazione - fantasia - frase - testo* (e prima abbiamo visto le regole del gioco di Péter Nádas).

Di fronte al panorama della postmodernità letteraria ungherese abbiamo avuto la sensazione (che abbiamo tentato, per l'appunto, di trasmettere) di assistere a una sorta di confessione dello spirito complice con cui la scrittura letteraria interviene nell'evoluzione della qualità comunicativa della società. Con la sterminata lunghezza dei testi (normalmente di 500-600 pagine) lo scrittore postmoderno in Ungheria rende palese la sua ossessione: provare e riprovare, per riuscire a manipolare *responsabilmente* il materiale da cui vuole prendere forma la narrazione. Provare e riprovare per (ri)trovare i cardini di una lingua «strana e aliena» e «obliqua». Di una lingua che - stando a Esterházy, come abbiamo già visto - consiste in «fioriture di parole invece di fatti, metafore, invece di analisi», che rispetto alla persona che parla risulta «molto personale», troppo, tanto che alla fine non sappiamo «chi esattamente fosse questa persona». Tramite le riflessioni ripetute sulle tecniche, sul modo in cui il proprio testo debba essere organizzato sul piano retorico, questo tipo di scrittore va per l'appunto, per esempio sulla «riva della Memoria», *in cerca del sé dell'io narrante*: «Seguono dettagli conformi. Li attiriamo fuori, li tiriamo sotto la luce, ci assolve o no. Che illumini e renda felici. Lasciamoci investire dalla serenità dell'incipit. Una descrizione a inventario può ingentilire i cuori; pur essendo frammentaria, è *fine*! Dettagli lunghi e giocosi, frenetiche sbadataggini. Parla di felicità e di come si è lasciati addomesticare, - il che mette in imbarazzo e annienta, - parla del paese e dell'imbarazzo. Permettendosi commenti mesti ma un po' ironici. Torna e ritorna, tentenna, ruota, ovunque nel mondo ma qui no. Si riferisce alla nostra vita, alla vita, ma anche alla descrizione stessa. Si riferisce alla vita-descrizione, alla sua normalità o sofferenza, al suo essere vegetaria-

na, carnivora, onnivora, alla sua allegria, non allegria, al suo amore, al suo odio, al suo essere un'anima immobile, ora per un po' bisognerebbe sospendere» (Kukorelly, 1990c, 136).

Da un lato dunque pare che lo scrittore postmoderno ungherese stia rispondendo all'avvertimento di Calvino secondo cui bisogna alternare «esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata» ma essenziale in quanto attività che produce «esattezza»²⁶³. Dall'altro lato lo scrittore si rivela rappresentante autentico dell'individuo appunto postmoderno, di colui che è pronto a *vivere la condizione dell'identità precaria*, unico modo di riuscire a «oscillare»²⁶⁴ tra orizzonti aperti, di riuscire ad aprirsi all'immanenza, a «rincantucciarsi» (Kukorelly). E l'identità precaria, qui, si apre all'immanenza dell'universo testuale (intertestuale), fuori dalle certezze e chiusure delle correnti, fuori dal bisogno delle astratte razionalità letterarie. Lo scrittore postmoderno in Ungheria non vuole pervenire a una trascendenza (rispetto al testo) che ha scoperto inesistente, e nemmeno sente il dovere di sostituirsi ad essa. Vuole poter *sperimentare, e simultaneamente percepire di sperimentare, il testo* come uno dei tanti possibili processi della verità.

INGRESSO NELL'IMMANENZA TESTUALE SAGGIO DI LETTURA POSTMODERNA

1. INNOVAZIONE OVVERO L'ASSUNZIONE DEL «TACIUTO»

Cosa ci «càpita» davanti agli occhi quando cerchiamo di definire la realtà letteraria di una data epoca storica, in sostanza dipende dal grado di correttezza delle domande che rivolgiamo ad essa.
(Erő Kulcsár Szabó, *Sulle tracce di una modernità divisa*, 1992²⁶⁵)

Un testo diviene un fatto reale della vita spirituale quando il suo modo di enunciarsi è quello del discorso parlato - fissato come testo scritto - e, quindi, quando il fruitore lo può cogliere come nuovo rispetto alla tradizione testuale.
(Erő Kulcsár Szabó, *Dissoluzione della simmetria?*, 1993²⁶⁶)

La lingua si vendica di coloro che la storpiano. Tutto dimentica. Solo la lingua no.
(P. Esterházy, *Il defilarsi della prosa*, 1986²⁶⁷)

Nella nostra epoca la verità è diventata tanto poco trasparente e la menzogna tanto bene accettata che, per conoscere la verità, l'unica via è amarla.
(P. Esterházy, *La moderata libertà dell'ebbrezza - frammento di Kitsch* -, 1986²⁶⁸)

Prima di intraprendere il tentativo di lettura postmoderna di alcuni *microtesti*, conviene fermare l'attenzione sulle parole appena citate di Erő Kulcsár Szabó, che è stato tra i primi teorici a parlare di una letteratura postmoderna in Ungheria. Qui egli mette in evidenza due cose importanti. Da un lato, sottolinea che occorre assumere fino in fondo la storicità del fatto letterario. Dall'altro lato, ci informa che nella comunità dei letterati e dei lettori ungheresi di oggi si riflette su come tale storicità del fatto letterario possa venir compresa e interpretata. Questo significa che, nell'ambiente letterario ungherese di cui Kulcsár Szabó è portavoce (ambiente che, per l'appunto, ha prodotto negli ultimi quindici anni un modello comunicativo d'*élite*, quello della postmodernità letteraria) ci si chiede regolarmente quanto i non-scrittori (ma non per questo attori passivi) siano in grado di ri-produrre, tollerare e assorbire l'innovazione apportata dagli scrittori sul piano della testualità letteraria.

Descrivendo l'episteme postmoderna abbiamo infatti parlato di

modalità di lettura che cambiano. Ci siamo anche soffermati sui mutamenti del pensiero letterario. Infine, abbiamo parlato di una sorta di «oscillazione» tra raccontare e descrivere, di una coscienza creativa che sperimenta e, simultaneamente, percepisce di sperimentare il testo come *uno dei tanti* possibili processi della verità.

Di quanto, in tale processo di (*auto*)sperimentazione, possano essere numerosi, multiformi e complessi i nessi fra tradizione testuale e approccio innovativo compiuto dallo scrittore e dal lettore, ci fornisce un'idea il ragionamento di un ermeneuta americano da noi più volte citato: «La letteratura tende a dipendere da una tradizione per quel che riguarda il suo ruolo e le sue possibilità», questo legame con la tradizione tuttavia «richiede rivoluzioni interne. Può essere *inevitabile* fare qualcosa che non è stato fatto prima. Un autore che deliberatamente tenti di fare qualcosa che è già stato fatto farebbe in realtà qualcosa di nuovo, che i suoi contemporanei, tutti intenti ad essere "originali", non fanno. Molto di ciò che viene scritto, però, non riesce ad essere nuovo, probabilmente perché la riflessione su quanto è già stato fatto non può essere spinta sufficientemente avanti» (Hoy, 1990, 200).

Ora, creare fatti letterari che siano già stati sperimentati in precedenza (per esempio dai manieristi - Tedeschi, 1986) e riuscire a farli percepire come nuovi, è per l'appunto uno degli aspetti più interessanti dell'agire letterario postmoderno (ungherese). Nell'Ungheria in cui l'intero mondo della cultura è preso, come abbiamo ampiamente mostrato, dalla difficile riflessione sul proprio passato recente, tale aspetto risulta interessante soprattutto perché incide sulla *qualità della vita letteraria* o, meglio, sulla *natura della comunità interpretativa* e, alla fine, sulla formazione di una nuova *etica della comunicazione letteraria*. Dove, in virtù di uno specifico, intenso lavoro creativo, tale momento etico si sposta, di riflesso, anche nella comunicazione ordinaria, come abbiamo cercato di mostrare.

Percepire dunque il nuovo. Abbiamo citato all'inizio del nostro discorso l'opinione da noi condivisa di Peter Bürger secondo cui la novità dell'arte postmoderna non va cercata in una nuova arte, quanto piuttosto «in un atteggiamento modificato sia nei confronti dell'arte, che della teoria». Bürger, studioso dell'avanguardia e perciò particolarmente sensibile alla questione del nuovo, oltre a delineare la trasformazione dell'idea di nuovo nella storia artistica (1990, 69-74)²⁶⁹, mette in rilievo - come hanno fatto anche molti altri studiosi - la

caratteristica valenza di questa categoria nella modernità, vale a dire la *radicalità* con cui in essa ci si è distanziati dalla tradizione, radicalità che ha comportato non più la semplice negazione dei procedimenti artistici o dei principi stilistici, ma quella dell'intera tradizione artistica. Bürger stabilisce però un dato storico e teorico nuovo: tale radicalità sarebbe stata caratteristica unicamente dei movimenti d'avanguardia, non va generalizzata.

Abbiamo visto e sottolineato più volte come il nuovo fosse stato uno dei concetti centrali della cultura politica del socialismo reale. E qui si trattava inoltre di una centralità fondata sul nesso inscindibile tra il *nuovo* come valore e il *giusto*. Culto del nuovo ed etica derivata da una teleologia storica: ecco il nesso che ha effettivamente esercitato profonda influenza su molti uomini di lettere, da Thomas Mann a Arthur Koestler a Tibor Déry a István Örkény, attraverso concetti divenuti per così dire archetipici nel pensiero socialista (abbiamo già incontrato «il culto di una giovinezza privo del peso della storia» e l'«ethos dello sradicamento culturale»). La critica che Bürger muove nei confronti di Adorno - il quale, secondo tale critica, «tende a fare della rottura con la tradizione, unicamente provocata dai movimenti storici d'avanguardia, un principio evolutivo dell'arte moderna in genere» - non potrebbe essere immediatamente efficace nei confronti di coloro che nel Quarantennio avevano compiuto generalizzazioni simili guardando all'arte del realismo socialista, assegnando la forza evolutiva soltanto a quest'ultima rispetto a ogni altra attività creativa²⁷⁰.

Per un verso infatti è vero che, in un certo senso, anche per il socialismo reale ungherese risulta appropriata la valutazione che Bürger fornisce in riferimento alle cosiddette società mercantili occidentali, valutazione secondo cui la categoria del nuovo non viene applicata alla sostanza, ma all'apparenza, quindi alla confezione, non alla merce in sé come prodotto (Magarotto, 1980, 95), e dove l'arte, sottomettendosi all'obbligo del rinnovamento continuo, si rende indistinguibile dalla moda. Abbiamo finora visto come, in effetti, nel socialismo reale ungherese fossero state create e garantite politicamente le condizioni di una vera e propria industria culturale e come alla pressione di questa i letterati che resistevano all'integrazione avessero risposto con una precisa lotta condotta, in vari modi, ma sempre con l'obiettivo di demitizzare il grande racconto socialista-reale: contrapponendo per esempio il valore, poeticamente narrato,

dell'amore a quello della «pornografia della politica» (Esterházy) oppure la sconfitta nella ricerca di una verità astratta e «pulita» alla concreta e desiderata violenza sessuale (Grendel) o infine la positiva esperienza estetica del funzionamento del linguaggio alla comunicazione autoritaria circa le regole che non comunica nulla (Kukorelly). Abbiamo anche mostrato le analogie e le differenze tra il modo di vivere l'*Unheimlichkeit*, l'insospitalità, del «Messianico» e del «rivoluzionario» all'est e all'ovest, sfiorando anche la questione, comune ad ambedue le regioni culturali, della «realtà» e della «virtualità» del reale.

Derrida, uno dei protagonisti del *polemos* tra moderno e postmoderno da noi descritto, nella sua ricerca per dare (nel 1984) una descrizione esatta dell'indole «unica e singolare» della nostra epoca, considera insufficiente l'uso del termine modernità, proprio a causa della natura del «nuovo» che di essa è momento costitutivo. Infatti dice: se adoperiamo «l'etichetta di "modernità"», rischiamo di descrivere tale indole trasformandola «in un certo sistema storico di evoluzione o progresso (una nozione derivata dal razionalismo illuminista) che tende ad accecarci di fronte al fatto che ciò che abbiamo di fronte oggi è anche qualcosa di antico e nascosto nella storia. Credo», argomenta Derrida, «che ciò che "avviene" nel nostro mondo contemporaneo e ci colpisce come particolarmente nuovo ha di fatto una connessione essenziale con qualcosa di estremamente antico che è stato arcidissimulato. Così il nuovo non è tanto ciò che avviene per la prima volta ma quella dimensione "molto antica" che ricorre "nel molto moderno", e ché anzi è stata significata ripetutamente nel corso della nostra tradizione storica, in Grecia e a Roma, in Platone e in Descartes e in Kant, eccetera. Non importa quanto nuovo o privo di precedenti possa apparire un significato moderno, non è mai esclusivamente *modernista* ma è anche e allo stesso tempo un fenomeno di *ripetizione*» (Derrida, 1984, 112-113).

Alla domanda: se una espressione che fa tabula rasa di tutta l'espressione sia un altoparlante della coscienza reificata o se invece non sia essa l'espressione priva di lingua e di espressione che denuncia tale esistenza reificata, non si può rispondere con un giudizio generale.
(T. W. Adorno²⁷¹)

In Adorno secondo Bürger emergono i limiti dell'utilizzabilità della categoria del nuovo per comprendere i movimenti storici dell'avvan-

guardia. Bürger propone allora dei correttivi in termini di successione storica: è venuta prima - dice - la rottura con la tradizione e solo in seguito si è avuto il cambiamento dei sistemi di rappresentazione, non solo il mutamento dei mezzi di rappresentazione.

Su questa linea egli dà indicazioni teoriche preziose anche per chi intenda esaminare la «novità» del postmoderno. Dice: la modernità, pur avendo scoperto la quotidianità come oggetto (con Flaubert), aveva però nello stesso tempo anche conferito ai confini tra opera d'arte e vita reale il valore di un principio metafisico; oggi invece questi confini appaiono nuovamente valicabili e non solo quando si tratta di autobiografia. Già la pop art aveva messo in discussione «in modo oscuramente scherzoso» i confini con il quotidiano, mettendo l'arte di fronte alla propria infondatezza.

Oggi assistiamo al «ritorno esuberante del segno che tuttavia... lascia... insoddisfatte le aspettative di senso... ciò che oggi... cerchiamo di definire con il concetto di postmoderno, potrebbe rivelarsi come un'irruzione della problematica avanguardistica nell'arte della modernità.

Oggi la non-purezza sembra ottenere un valore programmatico.
(Peter Bürger²⁷²)

E oggi - come aveva visto negli anni settanta Michel de Certeau, 1977, 371-372, - è idea consolidata che «la storiografia "conosce" il problema dell'altro. Il rapporto del presente con il passato è la sua specialità. Ma la sua disciplina consiste nel creare dei luoghi "propri" per ciascuno», collocando il passato in un luogo diverso dal presente, oppure supponendo fra loro la continuità di una filiazione genealogica (sotto forma di patria, di nazione, di ambiente, ecc., si tratta sempre dello stesso soggetto della storia). Tecnicamente, essa postula sempre delle unità omogenee.

La critica del pensiero storico (di un certo pensiero storico) è stata un fatto intrinseco della cultura psicoanalitica. «Freud», ricorda de Certeau, «è estraneo alla problematica dello "svelamento" o della concezione greca ("egiziana") della verità, che suppone la corrispondenza tra un *Wesen* e un *Name*. "Elimina", come Nietzsche, quel "mondo delle apparenze" creato dalla frattura platonica tra l'apparenza e la realtà, tra l'opinione e la scienza (Nietzsche, 1970, 76). Apparenza e illusione derivano dal fatto che tali discorsi (la scienza, il pensiero storico, ecc) ingannano se stessi: confessano soltanto il debito fondamentale che, a distanza, hanno nei confronti di quello che, *taciuto*,

era *nelle tradizioni* (e resta in essi) *saputo*».

Il nostro tentativo è appunto di scoprire come in Ungheria la creatività letteraria postmoderna si rapporti al *taciuto* che *nelle tradizioni* letterarie - recenti e meno recenti - era *saputo*. Abbiamo scelto dunque tre microtesti per una (micro)avventura testuale, tenendo ben presenti i rischi inevitabili che essa comporta.

Infatti, «nel passato spesso ci si è dimenticati delle componenti contestuali delle figure retoriche. Non si considerava, per esempio, che la "metaforicità" è inscindibile dal suo contesto e dalle consuetudini dei lettori. In altre parole: è nell'analizzare le unità minime dell'opera letteraria che si corre il rischio maggiore di eludere la storicità del testo letterario» (Szegedy-Maszák, 1992c, 118).

Ma chi s'avventura lungo i sentieri postmoderni della testualità artistica ungherese affronta consapevolmente anche un altro rischio, oltre a quello di dimenticare la storicità intrinseca del testo (cioè a dire il suo funzionamento ermeneutico) quando si analizzano unità minime. I testi postmoderni possono essere fraintesi, se non si guarda con recettività alle particolari configurazioni sintattiche (di cui qui presenteremo alcuni esempi) in essi frequenti. Queste particolarità sintattiche sono l'approdo di intenzioni creative che si propongono volutamente di *deviare* dalle convenzioni formali (poetiche e linguistiche) per richiamare, così, l'attenzione su una certa realtà (estetico-linguistica e culturale).

Un ulteriore punto specifico di difficoltà (interculturale) viene in luce quando i testi in questione vengano letti in traduzione. Il fatto è che la qualità delle configurazioni sintattiche su cui ora indagheremo non deriva soltanto dalle intenzioni creative che le usano (talora trasgressivamente) in un dato contesto storico. La loro dinamica «culturale», alimentata anche dal tipo di interferenza ricercato dallo scrittore (postmoderno ungherese) tra convenzioni, deviazioni e realtà di riferimento, dipende fortemente dalla struttura della lingua ungherese (notoriamente non-indoeuropea). Ora, «le retoriche elaborate in riferimento alle lingue indoeuropee non sono affatto applicabili senza modifiche a lingue di altro tipo» (Szegedy-Maszák, 1992c, 124). Noi tuttavia riteniamo sia comunque utile correre anche questo rischio di inadeguatezza, pur di non lasciare intentate le possibilità esistenti, per quanto «esili», di coltivare la terra poetico-linguistica interculturale. Una terra di nessuno che però, proprio in quanto ambiguo luogo di «trapasso» da una lingua all'altra (infatti noi sosteniamo che tali

configurazioni linguistiche qui vengono «tradotte-tradite»), si offre tendenzialmente come innovativa terra di tutti. Ciò diventa tanto più vero quando si tiene presente appunto che - come abbiamo cercato di dimostrare finora - «la "letterarietà" non è un'essenza immanente» della letteratura, in questa visione radicalmente storicizzata e relativizzata (in questa visione ermeneutica) la letterarietà è anche una «questione di abitudine» (infatti «storicità del testo e prassi fruizione sono inscindibili»), laddove tutti «i generi e modi letterari possono essere considerati istituzioni sociali» (136, 126, 137).

2. FERENC KARINTHY, 1950: IL TERRORISMO DELL'ASTRATTO

Nel corso di quella settimana anche János Dancsó condusse la sua più grande battaglia con se stesso e con il nuovo metodo, da lui appena acquisito ma già divenuto vecchio: qui bisognava alzare i pugni per conquistare ogni singolo minuto. Berezédi quando una volta, tempo prima, aveva selezionato per lui le cose da leggere, dopo un attimo di esitazione aveva avuto l'idea temeraria di dargli anche un libretto rosso: Il materialismo dialettico e storico di Stalin. Dancsó, con il suo lento modo di fare, impiegò due settimane a leggerlo. Non voltava mai pagina finché non aveva capito tutto in maniera decisa e incancellabile: e però già durante la lettura l'intero mondo concettuale gli si mosse e cominciò a trasformarsi. Lungo il cammino per andare al lavoro oppure verso sera, ma anche durante il turno, ogni oggetto, persona, azione, che fino a quel momento aveva vagato confusamente nel mondo senza una collocazione, cominciò ad avere un nome e un senso, un passato e un futuro. Mai prima in vita sua Dancsó aveva avuto da leggere una cosa simile. Fin dalla prima gioventù era sempre stato una persona con la voglia di pensare, e tutto, le sue parole, poche e misurate, le sue azioni, adeguate al loro scopo e mai irragionevoli, tutto stava a indicare tale voglia; ciò nonostante a quel punto dovette rendersi conto che fino ad allora il mondo era stato per lui una scrittura segreta di cui conosceva magari alcune parole ma non la chiave. Il libro di Stalin metteva la cerchiatura al caos dandogli la possibilità di accostarsi finalmente a ogni cosa. A dispetto della grande novità, sentiva che, certo, non poteva essere diverso, come la vita, e che lui stesso, se avesse avuto il tempo e l'energia per pensarci fino in fondo, sarebbe arrivato necessariamente agli stessi risultati. Più di tutto lo affascinava il metodo del libro: la ferrea consequenzialità che strappava via una dopo l'altra le pagine malscritte e sbagliate e con tali espulsioni conduceva sempre il lettore all'unica risposta che reggeva e che era giusta: alla verità evidente. E se in un primo momento questa verità poteva apparire ardua o estranea, presto se ne diventava amici: a quel punto si presentava piena di luce e cominciava a illuminare intorno a sé. Nel giro di qualche giorno tale metodo gli entrò nel sangue: si mise a correggere il proprio lavoro servendosi di esso²⁷³.

«Qui bisognava alzare i pugni per conquistare ogni singolo minuto»:

qui - una impresa edile socialista, allegoria della costruzione del grande edificio del socialismo reale - è il luogo dove si svolge l'azione del romanzo *Muratori* di Ferenc Karinthy²⁷⁴, che mette in scena (nel 1950) un mondo spirituale - una *Weltanschauung*, per intenderci - che riesce a concepire la realtà solo come conflitto di entità astratte, cioè di valori morali, cui gli individui si adeguano e da cui vengono assorbiti.

È questo il carattere primo e più saliente della cultura sottesa alla scelta formale del *realismo socialista*, di cui il microtesto ora citato è fortemente emblematico. Lo abbiamo infatti scelto per confrontarlo ad altri due microtesti altrettanto emblematici, ma della letteratura postmoderna.

Ora, ciò che si coglie subito in esso è la inesistenza di una mediazione, di una comunicazione tra il singolo individuo (con le sue poche e misurate parole, le sue azioni adeguate e mai irragionevoli, un uomo insomma già in sé predisposto a farsi entrare nel sangue un insegnamento dottrinario) e il suo ambiente vitale di partenza (costituito da oggettività, azioni, persone confusamente vaganti e caotiche, prive di vera collocazione nell'insieme, senza cioè un nome, un senso, un passato e un futuro; l'insieme a sua volta è non-significante, perché si presenta come una scrittura segreta di cui manca la chiave, evidentemente per nascondere innumerevoli pagine malscritte e sbagliate). Il singolo individuo è incapace di entrare in contatto con il suo mondo, non lo comprende.

Per arrivare a questo l'operaio ha bisogno di un mediatore. La modalità del contatto viene infatti selezionata *per lui* da un intellettuale (l'*agitprop*, di mestiere bibliotecario, in possesso quindi del sapere dei libri, un letterato *autorizzato* dal Grande Educatore). E la modalità della comunicazione con il proprio ambiente di vita è qualcosa di definitivo: il metodo (ovvero il libretto rosso, la scrittura che fornisce la chiave di ogni scrittura).

Il metodo con la sua ferrea consequenzialità ha un potere conoscitivo assoluto e, non solo strappa le pagine sbagliate dal libro del mondo ora non più segreto, ma soprattutto mette la cerchiatura al caos della vita, lo tiene, lo blocca, e dunque garantisce (intellettualisticamente) la certezza di ciò che è possibile pensare, garantisce la verità. Esso fa luce (produce l'evidenza delle conseguenze delle proprie premesse) ed ecco che in cambio esige dall'individuo l'immedesimazione. Il

singolo iniziato assume la personale responsabilità dell'affermazione del metodo.

Questo fornito da Karinthy è, in termini di realismo socialista, il quadro ormai assai noto dei quaranta (o settanta) anni di socialismo reale nell'Europa dell'est. Le forme della razionalità umana vi vengono antropomorfizzate e al contempo metaforizzate, il risultato è una sorta di strano cartone animato. Centrale vi diviene la trasformazione o scomparsa del *tempo* - una figura che credevamo arricchita e fissata in dimensioni dilatate dal lavoro letterario del «modernismo tradizionale» occidentale (Fokkema, 1995) di Proust, Virginia Woolf, Joyce e Musil, o per quanto riguarda l'Ungheria da quello del «tradizionalismo moderno» del primo dopoguerra (Tverdota, 1991), vale a dire da Krúdy, Kosztolányi e Babits, per citare alcuni nomi celebri - il tempo qui scompare nel culto del metodo o, più precisamente, viene fagocitato dal ritmo mentale ritualizzato dell'operaio futuro stachanovista.

Il quale operaio, in comunicazione diretta con il Grande Educatore, impara a vedere nella razionalità (dello scopo), anche se «ardua e estranea», una verità appunto «evidente», la risposta «giusta» (e quindi «unica») ai problemi posti dalla complessità (dal «caos») del mondo. È sintetizzata qui l'intera *Bildung* del realismo socialista, funzionale a un processo lavorativo accelerato ed efficiente (razionale secondo lo scopo, appunto).

Significava però fraintendere «la funzione in letteratura dei processi lavorativi» rappresentarli secondo l'illusione «individuale e collettiva» che aspirava a una realtà dove «tutto procede liscio» e dove le circostanze sono sempre positive, per cui possono venire sconvolte soltanto da «spie e sabotatori comandati dall'estero»: fu questo il giudizio che nel 1955 diede del romanzo di Karinthy un critico, Péter Nagy (1956, 63), allora responsabile del «dipartimento educazione letteraria» dell'Unione degli scrittori e direttore editoriale di una casa editrice. Il critico dell'*establishment* si lamentava per la scarsa consistenza del personaggio (era solo un «accessorio», non rappresentava un destino umano, era «pura illustrazione di nessi casuali»).

E additava anche il motivo della mancata riuscita, l'origine del «fraintendimento». Tutto dipendeva dalla «partiticità volgare» ossia dall'incapacità dell'autore di affrontare la propria esperienza di scrittore come una esperienza *vissuta*. Questa infatti diventava davvero vissuta solo per uno scrittore che vedesse una interdipendenza tra l'evoluzione del discorso letterario (la conquista dell'egemonia da

parte di temi e personaggi popolari) e il progresso della costruzione del socialismo nell'«intero paese» (108, 113). Nagy proponeva di non limitarsi alla teoria pura, producendo figure di operai «create in provetta» ossia «omuncoli» astratti e privi di vita (119), ma di dedicarsi invece alla «fedeltà al reale», alla «concretezza storica» (133), insomma alla rappresentazione del «tipico» (141).

Di fronte agli scarsi risultati estetici della linea ufficiale, tornava d'improvviso una categoria lukacciana sopravvissuta alla Lukács-Débatte degli anni 1949-1951 sulla natura del realismo. In questione erano stati, allora, i modi del «rispecchiamento artistico» della realtà sociale. Nel caratteristico linguaggio ascoso della politica culturale dell'epoca si era discusso cioè se il realismo (socialista) dovesse essere inteso come uno schema artistico politicamente pianificato, imposto e quindi sorvegliato, oppure potesse essere affidato alla libera interpretazione degli artisti. Lukács, che aveva sostenuto questa seconda opinione, era stato sconfitto. Ora però, a distanza di pochi anni, di fronte all'inefficacia della linea ufficiale, si ricorreva di nuovo alla sua categoria estetica centrale.

Circa quindici anni più tardi un altro studioso prese in esame il romanzo di Karinthy, per concluderne che si trattava di un caso esemplare di «democrazia stilistica» (la cui natura e i cui effetti deleteri sulla comunicazione letteraria sono già stati da noi descritti). In questo testo si aveva: a) l'impiego prevalente di proposizioni lineari e uno scarso uso di periodi complessi; b) la rinuncia ai mezzi linguistici che comportassero una coloritura emotiva (come le proposizioni brevi o nominali o incompiute, i periodi troppo lunghi, le relative a vari gradi di subordinazione) e agli elementi stilistici o linguistici dotati di espressività intensa (come le similitudini e le metafore, i complementi appositivi); c) una costruzione logica del discorso che andava dalla parte all'intero e terminava in una sintesi fortemente retorizzata. Herczeg (1979, 193-195) commentava conclusivamente che quello specifico uso della grammatica sintattica, testuale e stilistica *simulava* un «ideale di qualità media nella costruzione delle frasi».

La metodica ricerca eterodiretta e pianificata della «democrazia stilistica», da un lato, e l'aspirazione al «tipico», dall'altro, possiamo dire costituiscano, perciò, il sentire estetico del realismo socialista in tutte le sue modalità e conseguenze. E tale sentire estetico oggi è divenuto parte della nuova sensibilità (postmoderna) in varie forme,

in quella (stilistica, retorica, poetico-linguistica) ad esempio di un'«irreale perennità della menzogna» (Bojtár, 1993d, 231) oppure - per riprendere una delle figure universali della razionalità umana - in quella del tempo visto come uno «scintillante blocco immobile» (Esterházy, 1986a; 1988c, 36-37; it. 1996c).

L'agire creativo postmoderno libera tali forme dal «terrorismo dell'astratto», le tramuta, sul piano ontologico-testuale dell'io narrato, in metafore-allegorie postmoderne per esempio del cammino, del viaggio, dell'essere dentro e fuori una realtà, vale a dire in modalità di processi esistenziali ovvero di procedimenti poetico-linguistici («il tempo esiste», esclama la voce dello scrittore dopo aver terminato un romanzo sia nel racconto che nella realtà, cioè nella *letteratura-vita*, e aggiunge: «E con ciò intendevo che a partire di lì il tempo sarebbe passato», che, per l'appunto, «non era uno scintillante blocco immobile» - corsivo nostro).

In questo agire artistico postmoderno si ha inoltre, sul piano estetico, la revoca dell'irrigidimento stilistico, il che coincide con il ritorno del piacere della lettura. Si tratta però di un piacere ancora tutto intellettualistico, di reazione alla scomparsa dell'«estetica persecutoria», per usare un'espressione divulgata da Mátyás Domokos (1987). Questo critico, per chiarire i comportamenti letterari nel Quarantennio, ha analizzato nel periodo il «terrore esistenziale del letterato», la censura e l'autocensura estetica, arrivando a compilare un virtuale inventario delle opere mancate («Non scrivevo.», «Perché?», «Perché avevo paura!», è la registrazione di un suo dialogo standard con scrittori che nella fase *hard* del Quarantennio, pur non essendo stati fagocitati dalla burocrazia letteraria, erano comunque costretti appunto a qualche forma di autocensura), a danno irrimediabile della letteratura e della cultura ungheresi.

Domokos, come titolo del saggio da cui citiamo, usa un concetto molto frequente nell'amministrazione socialista (supercontrollata e, allo stesso tempo, superesposta ad atti trasgressivi d'ogni genere e origine), quello di «ammanchi», pensando agli «ammanchi di opere». Il suo è un peculiare inventario degli «ammanchi di cassa», questa volta non in quell'«azienda nazionale supermonopolista» che era la letteratura (Miklós Haraszti) del socialismo reale, ma nella comunità degli scrittori del dubbio, del silenzio, dello spegnimento dei significati.

Sul piano della cultura letteraria con il postmoderno l'esperimento

dell'imposizione forte eterodiretta di una comunità interpretativa (il pubblico dei lavoratori da educare) si trasforma in morbida imposizione di una nuova comunità letteraria, attraverso offerta e dono di testi (auto)analizzati e in vari modi corredati di indizi per la ricerca di una verità letteraria «rincantucciata» nell'«organizzazione libera» dell'opera (Kukorelly).

Viene dunque cassato il terrorismo dell'astratto, della verità astratta, che aveva trasformato il mondo reale in un campo d'esperimento, dove l'individuo narrato si trovava privo di immaginazione e veniva a sentirsi, perciò, in un tempo-luogo *unheimlich*, inospitale, spaesante, dove la sua fantasia era eterodiretta dal narratore (esecutore talvolta - come abbiamo visto - perfino troppo ligio dei principi del realismo socialista) verso un mondo di certezze privo di ignoto.

La *nuova sensibilità* estetica postmoderna invece, passando dal linguaggio (ordinario e poetico) del realismo socialista a un metalinguaggio, si induce a una lettura giocosa o almeno autoironica del testo. Qui il piacere della lettura si costituisce come etica intrinseca della scrittura, liberando così la «mente prigioniera» dal *cinismo* che connota (come abbiamo riscontrato nel caso di Karinthy figlio) lo scrittore moderno del socialismo reale. Questo, in accordo con il critico burocratizzato, non va in cerca di nessuna «frase onesta» (Péter Nádas) né di un atto di autoanalisi creativa, è teso solamente al rapporto con il pubblico eterodiretto, forse sempre meno costituito da «operai stanchi e assonnati che applaudono il compagno scrittore e gridano "evviva"» (Zbigniew Herbert), ma senz'altro sempre più virtuale, esistente soltanto nelle direttive politico-culturali e nei bilanci governativi.

Nel gioco autointerpretativo dello scrittore postmoderno, le connessioni delle nude cose linguistiche invece aprono tutti i sentieri (l'immaginazione, la fantasia, l'ignoto, il tempo concreto dell'io narrato, il possibile) del «luogo segreto» (Derrida) che è la letteratura.

3. PÉTER ESTERHÁZY, 1979: (PO)ETICO CONSUMO FELICE DELLA *LANGUE*

E possono mai essere la nostra fonte d'informazione primaria i vari materiali ufficiali e ufficiosi, resoconti, verbali, relazioni di bilancio, anche fossero redatti da noi stessi? Sono materiali che moltissimi dati non... e molti sì di quelli che non... P(t)roviamo. Beh sì è no.

Non si preoccupi, mon ami, ha una grazia grammaticale e basta. E in generale: perché mai lei sta sempre accovacciato dietro le cose?! Sa, hambolotto mio, la cosa principale sarebbe: renderci conto che ogni fatto è già teoria... non dobbiamo cercare proprio nulla dietro i fenomeni; questi significano in sé la lezione. Smetta dunque di anguilleggiare²⁷⁵.

Il dettato di Esterházy appare assai ostico, non soltanto agli stranieri che sono costretti a leggerlo in traduzione. Questo, tuttavia, non perché si collochi nell'ambito della cosiddetta scrittura colta. Anzi in questo il *Romanzo della produzione* segna una cesura nel dopoguerra. Addirittura, è stato proprio con questo libro che nella cultura letteraria ungherese si è reintrodotta la categoria del *successo di mercato*²⁷⁶, dopo trent'anni di totale gestione politica della cultura (gestione politica che solo nell'ultimo periodo, in sostanza con gli anni settanta, si era resa un po' più duttile distinguendo, come si diceva allora, fra le «tre t», cioè fra *appoggiare, tollerare, vietare*, che in ungherese suonano *támogatás, tűrés, tiltás*). Il fatto è che Esterházy non separa la soggettività letteraria da quella quotidiana, per questo irrompono nel suo linguaggio l'eterogeneità del quotidiano con i giochi, le abitudini, i frammenti di storie, le congetture, le allusioni, gli ammiccamenti che lo caratterizzano e un «realismo paradossale» che si esercita senza limiti su ogni aspetto della vita, dall'erotismo al porno, al lutto, al volto disgustoso della vita pubblica, all'autocensura; «tutto si presenta, in un vortice allegro e melanconico, come lo conosciamo anche noi» gente quotidiana, osserva il critico Sándor Radnóti.

Radnóti aggiunge però che la «popolarità» dell'impianto si presenta dentro un rapporto facile, non ostacolato, tra il testo e il lettore, il quale si trova bensì in quel vortice di falsità e verità intrecciate, ma sul piano formale non incontra rotture con l'ordine linguistico del passato, può sperimentare il vortice agevolmente nelle «gradevoli passeggiate» offerte dalle autoriflessioni dell'autore, le quali, mettendo «allo scoperto il mestiere nella sua natura di creazione di apparenze», producono una serena atmosfera familiare. Per Radnóti quindi questa rimane una letteratura colta, che solo diventa per così dire conquistabile dal lettore (1988, 60-61). Quest'ultimo resterebbe dunque un consumatore felicemente complice dell'autore e non diverrebbe invece - per dirla con Roland Barthes - produttore del testo.

Ma il consumo felice, addirittura il consumo del mondo nella sua

integralità, è proprio ciò che induce all'autocritica Pier Vittorio Tondelli (1993), che era arrivato a Budapest nel 1989 attendendosi anch'egli una rottura radicale con l'ordine del passato. Nessun piglio rivoluzionario, invece, nessun disordine di massa, ma per esempio «esibizione del sesso», un «erotismo che pervade le notti di Budapest siano pure turistiche o kitsch», questo trova Tondelli sorpreso. Ma poi osserva: «Forse il senso della rivoluzione, che come ogni turista non vedo, è proprio lo straripare, nell'esperienza quotidiana, delle ragioni stesse della vita: incontrarsi, amarsi, divertirsi, far compere, viaggiare, pregare, leggere, ascoltare musica» (421).

Esterházy, in realtà, propone un consumo felice della *langue*. Ma, inaspettatamente per il lettore, proprio in questo invito alla lettura, ma alla lettura del mondo delle parole, si cela un'esperienza estetica radicalmente nuova: il parlare letterario postmoderno, dopo la lezione di Wittgenstein, non riconosce propri referenti estranei all'ambito linguistico. Infatti, mentre nei movimenti modernisti di fine secolo il segno artistico veniva inteso come *rimando* a qualcosa da esso distinto e difficilmente raggiungibile, mentre la modernità dell'avanguardia, desemiottizzando il segno, aveva anch'essa di mira la realtà trascendente l'opera (nella tecnica del *collage*, ad esempio, il testo-oggetto desemiottizzato rimanda comunque alla realtà esterna, pur ridotta a propria «parte» desemiottizzata). Nella postmodernità il lavoro segnico non tende a significare nessun tipo di contenuto, non vuole evocare nessun significato che sia al di là del proprio universo segnico-formale.

Di tale autoreferenzialità del lavoro segnico-formale, come di ogni altro atto esistenziale, Esterházy dà una immagine molto limpida nel chiarire la cosa a una interlocutrice estranea alla concreta prassi artistico-linguistica postmoderna, ma comunque interessata sul piano critico al laboratorio dello scrittore. Marianna Birnbaum, nel tentativo di afferrare il soggettivismo anche cronologico del testo, osserva: «Non è difficile immaginare che domani volerò su un aereo oppure che l'ho fatto ieri; la cosa importante è però che io lo dico in questo momento: l'essenziale è questo». Esterházy (1991b, 94) così controbatte: «È evidente che nel suo caso l'essenziale non è questo, ma invece il panico che la prende quando vola... forse anche nel caso dei testi l'essenziale sta in questo: nel panico che sta tra due coniugazioni verbali».

Simili considerazioni abbondano nell'intero tes(su)to artistico di Es-

terházy, sono presenti, per esempio, nella apparentemente semplice, tradizionale forma monologica («non ho libertà, non scrivo ciò che voglio ma ciò che posso, ciò che mi permette la frase. - Talvolta mi è di aiuto, ad esempio, metterla al passato oppure al plurale. Cose da non crederci»), forma monologica che invece cela un moltiplicarsi dell'io narrante (per esempio, come nei *Verbi ausiliari del cuore*, da cui abbiamo appena citato, attraverso l'elaborazione del lutto per la morte della madre mediante un procedimento che gradualmente sostituisce come soggetto del lutto la madre al figlio, fino all'autoritratto - Esterházy, 1986m, 689; it. 1988a, 73). Oppure, nella forma dell'autocitazione di immagini da lui prodotte - o, fatto ancora più rilevante, riprese da altri scrittori - e quindi ripetute in diverse sue opere. In un caso un paesaggio, - «nel cielo lavato e levigato dal vento brillavano terse le stelle, e il bagliore lontano del faro vi univa, di minuto in minuto, una cenere passeggera. La brezza recava odori di spezie e di pietra», - ripreso da *La peste* (1947) di Camus (1996, 189), dove era collegato a un patto d'amicizia fra due persone, viene «decontestualizzato» e reso oggetto di una attività appunto autoreferenziale. L'immagine di Camus viene virata in almeno sette testi (cfr., ad esempio, 1986g, 21), ma non secondo l'intertestualità tradizionale, che produceva il passaggio a partire dal significato, come accadeva alla citazione nella letteratura di fine secolo o prima ancora per esempio in Laurence Sterne. Il paesaggio di Camus passa di testo in testo per verificarne il comportamento accanto ad altri *significanti*, nel generarsi di un testo. Un uso della lingua che è consumo della *langue*, cioè, come sappiamo, una decostruzione costruttiva.

A nostro avviso, quindi, non si tratta nemmeno dello «spazio grammaticale» che mira narcisisticamente ad affermarsi oppure della tecnica del *collage* resa verbale (Sándor Radnóti). Dare una relativa autonomia a un brandello di realtà testuale, voler rendere palese il lavoro effettuato dietro la lingua, serve qui non soltanto a privarci dell'apparenza del mimetismo del testo, a decomporre l'io letterario, ma sostanzialmente vuole renderci partecipi della vita dei significanti nel mondo dei significanti. Per cui ad esempio le «note» servono a dinamizzare entro il mondo dei significanti il rapporto fra i significanti cui si applicano (come nel passo da noi riportato appunto la parola *Népszabadság*, senza pretendere minimamente di dare spiegazioni di sorta, neppure che si tratta della testata del quotidiano del Partito).

Questa operazione, contenente un altissimo tasso di consapevolezza, vuole sperimentare e far sperimentare l'«"essere gettati" nell'apertura delle combinazioni linguistiche» (Spedicato, 1984, 18), perché sa da Wittgenstein, tanto da citarlo nell'*Introduzione alle belle lettere*, che la parola non ha un significato, semplicemente viene usata: «Non mi servo del linguaggio, non voglio scoprire la verità né tanto meno rivelarla a Lorisignori. Né d'altra parte ho l'intenzione di denominare il mondo, di conseguenza non denomiho un bel niente, *denominare qualcosa*, infatti, *significa sacrificare eternamente il nome alla cosa nominata*» (Esterházy, 1986m, 655; it. 1988a, 7, corsivi nostri). «Il gioco consiste - invece - nel non tener conto delle convenzioni, nel dar corso a nuove convenzioni e precisamente a nuove convenzioni vigenti provvisoriamente... qui di nuovo si liquida radicalmente qualcosa» (Esterházy, 1991b, 72).

Nella traduzione francese del *Romanzo della produzione* il brano da noi tradotto è stato ricostruito nel linguaggio ordinario:

Et les divers documents officiels et semi-officiels, comptes-rendus, procès-verbaux, bilans comptables, même si nous les élaborons nous-mêmes, peuvent-ils vraiment nous fournir une source fondamentale de renseignement? Nombreuses sont les données que ces documents ne fournissent pas, en revanche ils en fournissent de nombreuses qui n'en sont pas. Mais nous savons les présenter. Eh oui: non (Esterházy, 1989, 12).

Naturalmente si tratta di una libera e legittima scelta del traduttore. Queste scelte tuttavia trovano un loro limite e sono in qualche modo determinate dal tipo di familiarità esistente fra le due realtà culturali e, in particolare, linguistico-letterarie che nel testo in questione vengono in contatto, dal tipo di familiarità che l'una ha nei confronti dell'altra. Questa, com'è noto, non è un dato «naturale», ma deriva dai rapporti teoricamente possibili su tutti i piani della vita delle due società, che sono però praticamente arginati da precise coordinate storico-temporali²⁷⁷.

L'opera di Esterházy - come tutte le scritture postmoderne che, secondo Charles Russell (AA.VV., 1981, 8; Szili, 1993, 189), «mettono l'accento sull'indole fittizia delle esperienze conosciute per via linguistica e di conseguenza traggono un profitto anzitutto interno dall'esperienza letteraria come fatto autoriflessivo» - presenta forti problemi di traduzione. Come spiega Szávai nell'introduzione scritta per il pubblico francese, Esterházy ha deciso di creare «una nuova lingua (o piuttosto un nuovo sistema di segni) per esprimere una

visione del mondo simultaneamente nuova e vecchia». Un atteggiamento creativo che presenta la medesima radicalità delle avanguardie, senza tuttavia avere legami intimi con esse. Tale atteggiamento si colloca invece all'interno della cultura letteraria postmoderna (ma Szávai ritiene «impropria» tale denominazione), la quale si fa guidare dall'idea che il passato non va né ignorato né rinnegato²⁷⁸.

La difficoltà di tradurre salta agli occhi per esempio nel gioco linguistico fra «proviamo» e «troviamo». Il «noi» del «p(t)roviamo» è il soggetto collettivo con cui il narratore di *Romanzo della produzione* si identifica. La tensione che tale processo identificativo comporta, induce il narratore a prestarsi come «eroe» del racconto (un eroe dunque debole), a *recitare la parte* di protagonista del testo. Ed è solo in quanto tale che egli fa suo il dramma che il soggetto collettivo ungherese sta vivendo: la perdita netta di credibilità dei mezzi della rappresentazione (e quindi dell'informazione: i racconti, i discorsi, le frasi, le parole) nel comunicare sociale e artistico: «La letteratura di oggi talvolta mette a disagio, perché sposta "più all'interno" i confini della propria autolimitazione; non perché essa sia più coraggiosa, emancipata o autonoma, ma perché è più sospettosa, sospetta che laddove è stata messa l'insegna del Mistero, non ci sia nessun mistero: che ci sia solo menzogna. Menzogna, menzogna, menzogna. Sappiamo che la letteratura ha le sue buone ragioni per fare così. Ebbri dunque chiamiamo per nome le cose. Questo non è poco» (Esterházy, 1988e, 154).

Ecco quindi che l'eroe del testo, cioè il *post-eroe*, che non ha più nulla a che fare con l'agonismo linguistico dell'avanguardia, questo eroe *postagonista*²⁷⁹, si presta ad avventurarsi nella lingua intesa come «gioco ad informazione completa in un dato momento», che prevede la capacità di p(t)rovare «posizioni minime di equilibrio» al fine di conquistare conoscenze (per esempio che, nelle libere associazioni linguistiche, *provare è trovare*) sperimentando che la «riserva di conoscenze che è la riserva di enunciati della lingua è inesauribile» (Lyotard, 1991, 122).

Nel Quarantennio, se vogliamo applicare all'«individuo collettivo» categorie freudiane, è stato vanificato il principio di realtà, l'accesso alla realtà si è fatto impraticabile. Ora, nel *Romanzo della produzione* (che è già del 1979), ma in verità poi in tutti i testi di Esterházy, il dramma esistenziale dell'individuo collettivo ungherese, divenuto una immagine vuota perché astratta, divenuto soggetto-oggetto della

menzogna, della informazione negata e della disinformazione, viene recitato come finzione (ma in questa prima fase della scrittura postmoderna ungherese prevalentemente come non-fiction), come un evento linguistico-letterario: occasione di un agire letterario straordinariamente creativo (per lo scrittore), di un intenso piacere estetico-linguistico (per lo scrittore primo lettore di sé e per tutti i lettori successivi) e infine di una apertura all'*Erlebnis* etico della lingua (per tutti gli attori dell'agire letterario).

Il brano citato è uno dei tanti piccoli percorsi del lungo percorso circolare che nel suo insieme forma il testo di *Romanzo della produzione*. Qui il termine che noi abbiamo reso con «p(t)roviamo» suona in ungherese *tálalunk* (serviamo²⁸⁰). Esso viene spontaneamente trascinato per il lettore verso il significato di *találunk* (troviamo) dalla libera associazione linguistica cui lo induce la vicinanza dei due grafemi e fonemi, cioè dei due significanti (per il lettore italiano la comparsa della *á* accentata nella prima o nella seconda sillaba). L'oscillare della percezione (estetico-linguistica) tra i due verbi è possibile perché, attivato il gioco d'interferenza tra significato e significazione, *tálalunk* conclude - su un primo piano del percorso - la descrizione esplicita del mondo e del modo in cui regna la disinformazione. Questo mentre la sua fonetica richiama simultaneamente quella di *találunk*. Questo richiamo è *pre-sentito* dal lettore in quanto rappresenta l'ovvia conclusione prevista - su un secondo piano del percorso - di una lettura valutativa, etica, lettura permessa (grazie a qualcosa che potremmo chiamare realismo postfreudiano²⁸¹) dalla ambiguità o polivalenza della frase precedente, dovuta alla sua sgrammaticatura («Sono materiali che moltissimi dati non... e molti sì di quelli che non...»).

La parola «*tálalunk*», dunque (e per questo l'abbiamo resa con «p(t)roviamo») carica il brano di una energia sufficiente a dar luogo nel lettore a una esperienza straordinaria: vivere di nuovo, per così dire, alla luce del sole (non più con il gusto del proibito che accompagnava la barzelletta e il grottesco²⁸²) la apertura della *langue* alle proprie *dinamiche di gioco*, che invece il Quarantennio aveva reso impossibile, chiudendola e immobilizzandola in un dialetto unico, quello della società politica.

Questa «esperienza extrametodica della verità»²⁸³, cui Esterházy dà attuazione sia sul piano dei *giochi linguistici* sia su quello (con essi collegato) dell'esperienza estetica del bello (in questo caso propria-

mente di un *bello linguistico*), comporta per il lettore *ungherese* la riconquista dell'intero patrimonio linguistico come *possibilità concreta* di vita. Per la letteratura, a sua volta, significa una presa di coscienza della propria condizione, sul terreno che le compete, quello estetico-linguistico. Nel Quarantennio la società politica ha abusato della letteratura invadendone il campo, abolendone la funzione, e riducendola al compito di «estetizzare» il linguaggio del gruppo ideologico, linguaggio che da dialetto si è atteggiato a *langue* e quindi si è sostituito al linguaggio ordinario. Tale atteggiarsi a *langue* ha privato la letteratura della propria materia prima. Se la società politica ha fatto questo, lo scrittore postmoderno non può che prendere coscienza di tale stato di cose, ma deve prenderne coscienza evidentemente «nel corso del testo» (secondo l'espressione di Paolo Spedicato), cioè lavorando a decontaminare la *langue*, lavorando appunto al recupero del patrimonio linguistico, operazione che assume e trasmette allora una forte tensione *etica*.

Questa scrittura come esperienza estetico-etica di verità, in questo caso verte sulla verità di quella politica (interna a una più generale operazione massmediatica) del socialismo reale che ha prodotto la corruzione e il logorio del linguaggio ordinario (Esterházy ha parlato di una «situazione linguistica» i cui tratti caratteristici erano: «depravazione» e «grande ottusità» - 1988e, 157). Allora: «p(t)roviamo», *proviamo* a tirare fuori i dati e distribuirli a volontà (o meglio, secondo la volontà dell'onnipresente burocrazia del Partito, che ha fagocitato qualsiasi possibilità di gestione democratica della vita, cultura e creatività incluse), eppure *non troviamo* quei dati, quelle informazioni, e tantomeno li afferriamo. Abbiamo così anche in questo caso, come in ogni epoca del moderno, «la scoperta della poca realtà della realtà, unita all'invenzione di altre realtà», come ha notato Lyotard nel motivare la sua tesi secondo cui «il postmoderno fa parte del moderno», tanto da definire l'opera postmoderna una singolare «avanguardia», un «modernismo allo stato nascente». Tale singolarità sta nel fatto che - come abbiamo già ricordato - lo scrittore postmoderno lavora «senza regole... per stabilire le regole di ciò che sarà stato fatto», lavora quindi nel «paradosso del futuro (*post*) anteriore» (Lyotard, 1987, 18-19, 21-22, 24), nel più pieno presente.

4. ENDRE KUKORELLY, 1992: VIAGGIO SENSIBILE DENTRO LA *LANGUE*

In effetti erano in circolazione alcune persone, nemmeno tanto poche, ormai rassegnate, queste ammettevano che per loro non esisteva alcun modo di sciogliere i rapporti di potere che si annidavano in tale nesso, non esisteva alcun modo neppure di delimitarli, esse quindi non avrebbero mai potuto parlare con il principe. E però, che cosa poi in effetti significhi tale mai, che mai in questo caso significa solamente e semplicemente - che pena! - me, cioè me, qui, ora che decido così, questo dobbiamo aggiungerlo, perché è arrivata la voglia¹⁸⁴.

Il discorso e la regola, lo scritto da dove abbiamo scelto il brano qui citato è tipico dell'opera di Kukorelly, sistematicamente costituita da testi il cui tessuto narrativo presenta modalità di fruizione sue proprie.

Si tratta di un testo-fiaba. Una fiaba cioè d'autore, creata a partire da una *Weltanschauung* artistica la quale, tramite un processo estetico di oggettivazione e presa di distanza, ci presenta la dimensione quotidiana del nostro vissuto (il linguaggio ordinario a noi consueto) come *altra*. Al lettore viene offerto di abbandonarsi a una singolare esperienza estetica. Egli, una volta compiuta la scelta postmodernamente consapevole di entrare nel mondo del testo, viene assorbito da un evento che ne discioglie la soggettività e lo cattura, lo coinvolge, inducendolo a condividere il caos, il disordine introdotto dall'autore con una sorta di *clinamen* nel regolare fluire dell'attività linguistica ordinaria (un'attività povera nel Quarantennio). Questa attività diviene coscienza del lettore, dentro e mediante il lavoro creativo dello scrittore, che la rende *un fatto sensibile*.

E il pubblico colto ungherese, facendo parte consapevolmente della comunità interpretativa, si fa di buon grado lettore postmoderno e, assumendo esteticamente il moderno nei termini del suo compimento, diviene «una minoranza colta e aggressiva», secondo la formulazione di Franco Moretti che abbiamo preso in prestito e «citato» a motto del nostro studio. Questa minoranza, costituita da ventiquarantenni professionisti o dilettanti della letteratura, collabora attivamente ad attua(lizza)re il senso dell'opera, che in mano al solo autore resterebbe virtuale. Recupera e rielabora il patrimonio linguistico con intenzione oggettivamente etica e perciò si appropria *aggressivamente* del linguaggio, lo fa suo con l'aggressività inevitabile di chi opera orientato verso dei valori. Si tratta in questo caso del valore etico del linguaggio come tale: qui, in questa forte

curvatura etica, sta la specificità del postmoderno in Ungheria (un paese centro-est-europeo attraversato dall'esperienza sovietica).

Ed ecco allora che nel testo di Kukorelly il lettore colto ungherese si riappropria, in modi e termini nuovi, dell'antico *sentire l'uso* della propria lingua, capacità che prima del Quarantennio era stata scientemente esercitata nella scrittura colta. Egli ora lascia volentieri che la lingua venga ri-proposta al suo *senso estetico*²⁸⁵.

La fiaba di Kukorelly assume come oggetto narrativo il discorso umano e le sue regole sovrumane, che si vorrebbe invece fossero anch'esse umane. Coerentemente, il registro di base scelto è la simulazione dell'atmosfera linguistica socialista-reale, a volte - come nel brano da noi qui riportato - usando il vocabolario marxista-leninista al modo in cui veniva insegnato, contro i nemici della classe operaia, nei manuali per i corsi serali organizzati dalle scuole di partito o si articolava nel linguaggio delle riunioni politiche delle cellule aziendali e simili: «[si erano] rassegnate» (*beletörődtek*), «per loro non esisteva alcun modo» (*nincs számukra mód*), «i rapporti di potere che si annidavano in tale nesso» (*az összefüggésekben megbújó hatalmi viszonyok*), «delimitarli» (*korlátozásuk*). Altre volte, meno puntigliosamente ma con altrettanta efficacia letteraria, Kukorelly si limita a riportare, ironizzata, la modulazione linguistica, tendenzialmente favoleggiante, del suddito che descrive il potere socialista-reale.

A un certo punto però viene una stonatura. Il *cursus* del discorso ordinario, socialista-reale o no, s'interrompe. Kukorelly usa il «dirottato» verbo *felold* («sciogliere»), che non corrisponde all'attesa del lettore. Il tono del discorso, il lessico, la sintassi, i tempi verbali, ecc. nella loro interdipendenza hanno creato per il lettore (condizionato dalla serie delle vicende storiche ungheresi, e - fondamentale per noi - dall'andamento che il testo ha seguito fino al punto della stonatura) una situazione linguistica nella quale egli, lettore, è incline ad aspettarsi tutt'altro.

Nell'ordine del discorso del lettore sarebbe previsto il verbo *felszámol* che, dei due significati dell'italiano «liquidare» («pagare» e «togliere di mezzo») inverte la frequenza statistica. Mentre infatti in italiano il significato di «pagare» è prevalente, perché nel contesto storico-sociale è più probabile l'azione che vi corrisponde, nella diversa realtà storica ungherese, colorata dalle vicende del socialismo reale, con le sue lotte che spesso terminavano appunto con la «liqui-

dazione» degli avversari politici («liquidazione» che andò gradualmente attenuando i suoi effetti concreti: dalla uccisione, all'incarceramento, all'esilio, alla emarginazione, all'accusa offensiva, fino alla satira in fondo complice), il significato di «togliere di mezzo» è quello più ovvio. Questa sfera referenziale viene per così dire censurata dallo scrittore, il quale in qualche modo ironicamente interviene a chiudere la questione: le «liquidazioni» vengono poste sotto il mantello del verbo *felold* che il lettore spinto dalla consuetudine linguistica e dal fonema di partenza (il prefisso verbale *fel* identico nei due casi: e si tratta di una situazione simile a quella discussa a proposito di Esterházy) è indotto a leggere *felszámol*. Così *felold* viene a dire «sciogliere» nel senso di «prosciogliere», e poi «assolvere», «disobbligare», «svincolare», «disincantare».

Lo scarto introdotto dallo scrittore è di per sé atto di disincanto. Ed egli compie la sua mossa nel proposito (abbastanza consapevole) di interagire con la *langue* direttamente, senza attardarsi a giocare la carta della mediazione della *parole*. Qui, nello spostarsi della scrittura tutta nella zona del linguaggio ordinario per incidere immediatamente sulla *langue* con i mezzi della *langue* stessa, rimanendo al suo interno, sta la forza della lirica «debole» di questo postmoderno, che si contrappone alla autoaffermatività moderna del soggetto poetico produttore di una *parole creatrice* di linguaggio (un soggetto quindi incantatore). Ciò avveniva tanto più nel socialismo reale dove lo scrittore riceveva addirittura, come abbiamo visto, il *mandato sociale* di produrre linguaggio, ma per soprammercato in termini irrealistici giacché il linguaggio era già approntato dalla politica. Infatti nel socialismo reale «a mano a mano che i meccanismi del genere letterario "utopia" divengono meccanismi politici reali, nasce una società la quale si costruisce non secondo principi economici ma secondo principi estetico-politici e retorico-politici. In tale situazione il potere può tenere i corpi sotto il proprio dominio direttamente e può sorvegliare i processi con l'aiuto del meccanismo della lingua. In altri termini il potere ammalia» (Vladislav Todorov, 1993, 102).

Ma il lettore, inoltre, incontra in simultanea tutto un gruppo di verbi legati al mondo della morale o del diritto o della fiaba. Qui perciò non si ha soltanto una censura a rovescio, con un distacco emotivo dai fatti reali. La simultaneità dell'incontro con le realtà linguistiche rese praticabili dall'associazione fra significanti, è di fatto una apertura alla polisemia, la quale permette al lettore di affrancarsi dal-

l'irrigidimento della *parole politica* atteggiata a *langue* e di rivivere il piacere delle illimitate possibilità del linguaggio. Lo scrittore offre al lettore sul terreno della sensibilità estetica il contatto immediato con i meccanismi primari della lingua (la polisemia). Questo gesto poetico nasce in Kukorelly dalla «elaborazione» della *cattiva illimitatezza* che alla fine del Quarantennio era una caratteristica dell'Ungheria e che allora veniva così descritta da uno fra i più rappresentativi critici letterari attuali: «Qui ormai tutti sanno tutto. Si è avuto tempo, anzi, *solo* tempo si è avuto, perché tutto venisse alla luce. Non vi è niente che non sia noto eppure tutto resta indecifrabile» (Balassa, 1990c, 128; corsivo dell'autore).

Lo scrittore sostituisce dunque un verbo (*liquidare*) che ha una referenza materiale storicamente vincolata, ristretta, con un altro verbo (*sciogliere*) che ha uno spettro storico di referenza assai più ampio. Il passaggio è un'azione poetico-linguistica di riscatto dalla chiusura semantica all'interno del Quarantennio.

Il lettore potrebbe avviarsi per un sentiero semantico composto di elementi religiosi (*liquidare-assolvere*) o andare verso il realismo socialista elevato a parabola (*liquidare-prosciogliere*) o magari virare quest'ultimo in ironia (*liquidare-disobbligare*), se non addirittura in autoironia (*liquidare-disincantare*), e infine ricongiungerlo con il sentiero principale (appunto *liquidare-disincantare*), quello fiabesco che egli in ogni caso sta percorrendo, ma senza ancora poterne valutare la portata, a meno di non correre il rischio del giudizio conformistico, che rimanda a esperienze di letture banali: il testo *inizia* con la storia di un principe, *perciò* il piano semantico determinante non può che essere quello fiabesco.

Nella costruzione del tes(su)to narrativo è questa la tappa che porta poi a svelare la funzione dell'elemento autoreferenziale («*me, qui, ora* che ho deciso così... perché è arrivata la voglia»), che è un assumere il disordine come modo di funzionare del nuovo ordine, dove il soggetto (lo scrittore e insieme il suo lettore) si svincola sul piano estetico-linguistico dal condizionamento storico astratto, per riaccogliere tale condizionamento solo dopo e sulla base dell'*Erlebnis* personale, concreto, della *langue*. E lo può fare perché la lingua viene vissuta (dal postmoderno ungherese) etico-poeticamente.

Nella stonatura - abbiamo detto - l'attesa viene *produttivamente delusa*. La rottura con la convenzione, o meglio, la trasgressione nei confronti della coerenza della *parole partitica* (che si pretende *langue*),

scaturisce da un *lapsus calami volontario*, atto a generare nel lettore un complicato processo:

a) una prima lettura sbagliata (rispetto al testo concreto) in quanto «già sa» ciò che legge, in quanto procede per la via della convenzione, del «già sentito»; essa testimonia la verità del linguaggio partitico, testimonia che questo è veramente riuscito nel suo intento di atteggiarsi a *langue*, che è divenuto una vera e propria realtà linguistica primaria; in questa fase il *lapsus calami volontario* dello scrittore (fatto linguistico su cui poggia il processo di ri-scrittura del testo da parte del lettore) fa dunque prevalere il momento conservativo nella coscienza linguistica del lettore, che perciò *oscilla* verso la *langue* costituita;

b) una seconda lettura in cui nel lettore si verifica una emancipazione linguistica: nella coscienza linguistica del lettore (il quale ha attese artistiche dal momento che ha preso in mano il testo come testo letterario e vede tali attese localizzarsi nel *lapsus calami volontario*) scatta il bisogno di una ri-lettura; questa conduce la coscienza linguistica del lettore a *oscillare* verso la *parole letteraria* e a soggiornarvi sperimentando un nuovo piano semantico (quello dove *liquidare* si trasforma in *sciogliere*);

c) infine una lettura-riscrittura da parte del lettore che sperimenta il *lapsus calami volontario* come esperienza estetico-linguistica dell'abisso che separa gli opposti, nel caso concreto l'abisso che separa: un linguaggio «forte», con alto tasso di informatività per i membri della comunità che lo parlano (e che pretende di essere *langue*) e un linguaggio «debole», con alto tasso di comunicatività per i membri della comunità che lo ascoltano (e che pretende di offrirsi come *veicolo di oscillazione*).

Kukorelly produce quella che comunque dobbiamo chiamare *parole poetica* facendo arrivare il proprio lettore (e passando egli stesso per la medesima via come primo lettore di sé) a una esperienza sensibile della *langue* e ciò viene ottenuto inserendo tutte le parole dentro un tessuto musicale che si presenta come sonorità tenue e omogenea, che rischia la monotonia, ma che forma un vago ambiente musicale monocromo costituito dalle parole.

La sua sensibilità linguistico-vocalica e linguistico-immaginativa è terreno fertile per l'(auto)analisi della propria creatività (effettuata in un esercizio quotidiano di scrittura diaristica) in cui, per esempio, la storia della neoavanguardia è un momento importante. A proposito di

questa dice: di fronte al «Grando Flusso delle Immagini» che veicolava «la strastilizzazione, la non riflessività, la coscienza della missione» voluta dalla politica, le «antipoesie» della neoavanguardia volevano produrre almeno un «minimo di libertà» con la descrizione «fino ai minimi dettagli della vita quotidiana, della *patria*», e questo perché nella letteratura «*in definitiva si tratta* di come il mondo si organizza» e perché «l'opera non imita l'esistente, ma ne modella l'origine e ne riprende la struttura, esaurendosi in questo», giocando così «un gioco anche allegro... e mortalmente esatto» (Kukorelly 1991a, 75, 76).

L'esattezza della neoavanguardia è, in ogni caso, diversa da quella prodotta da Kukorelly il quale agisce sul piano di una singolare *musicalità prosastica*. I suoi testi, su questo piano, riescono a «elaborare» l'unilateralità, l'uniformità o monodia del mondo artistico socialista-reale, in una postmoderna antitesi della «democrazia dello stile», nella forma di un manto musicale, cioè mediante la creazione di una realtà linguistica fatta sentire come sonorità continua senza suoni singoli accentuati (come accade per esempio nella poesia *La torta*).

Si tratta di una sonorità continua che si serve dell'intonazione della frase ungherese per creare polifonia semantica. Nel caso del microtesto da noi scelto, in un punto ad esempio un'unica sequenza testuale si sdoppia a seconda dell'interpunzione:

a) *decido così, questo dobbiamo aggiungerlo, perché è arrivata la voglia*

b) *decido così, questo dobbiamo aggiungerlo perché è arrivata la voglia.*

Nel caso a) si comunica che la decisione è nata dalla propria volontà e per il proprio piacere; nel caso b) una soggettività autorevole (o autoritaria) giacché è *di buon umore* decide di comunicare (al plurale maiestatis) di aver preso una decisione (non è detto che si comunichi anche il contenuto della decisione).

La fonte reale dell'errore virtuale (ma reso appunto momento costitutivo di senso) è l'oralità della vita quotidiana che qui viene suggerita come termine di lettura.

Nella prima formulazione si fa riconoscere la soggettività della modernità europea che sperimenta quotidianamente il diritto di decidere e il diritto a una propria entità psicologica (che qui è la «voglia»), elemento costitutivo, per l'appunto, della psicologia borghese secolarizzata, laica. Nella seconda formulazione appare una soggettività au-

toritaria che il lettore ungherese del testo, stimolato sia dalla tranquilla figura quotidiana del borghese (fatta di volontà, umori e piaceri) sia dalla propria esperienza reale di vita (nel testo linguisticamente presente), subito associa a un terzo tipo umano, complementare alla soggettività autoritaria. Si tratta dell'*uomo socialista pianificato* dei primi anni cinquanta, il cittadino esemplare del socialismo reale, che poteva conoscere soltanto l'*allegria pianificata e collettiva* delle feste del dopolavoro (che non ammettevano assenze e dove ci si divertiva cantando i canti popolari) oppure il piacere dell'*applauso collettivo delle feste socialiste* (com'erano, dai primi anni cinquanta fino all'ultimo periodo, le feste organizzate quando le aziende riuscivano ad eseguire con successo le direttive del Partito o quando si festeggiava il compleanno del Capo o ancora quando si partecipava alle presentazioni di film o di libri consigliati dal Dipartimento culturale del Partito, ecc).

La simultaneità delle diverse possibilità di lettura non rimane semplice espressione artistica di pluralismo neutrale. Da un lato, vi è una rete semantica che copre la sequenza e che ha dei punti sporgenti - «me», «qui» e «ora», «è arrivata», i due ultimi segni d'interpunzione - tra cui può «oscillare» lo sguardo del lettore. Dall'altro lato, la funzione della modalità temporale del verbo («è arrivata») è centrale: il segno del passato armonizza maggiormente con la lettura legata all'individuo moderno, riducendo l'opportunità della seconda lettura, quella riferita al plurale maiestatis che, essendo normalmente veicolo di norme, sovente conserva il tempo verbale al presente. Anche in questa rete semantica viene preferita la conservazione, vale a dire, la lettura convenzionale. Inoltre, qui la rottura, il nuovo, viene veicolato da un «me» di cui veniamo a sapere che è lo stesso scrittore ma che con ironia viene subito messo a distanza. Del resto, anche la sua apparizione è «strumentalizzata» dall'attività autoreferenziale del testo.

Un testo-processo, dunque, che fa rivivere, rivisitare, una *situazione culturale di incertezza*. Cioè la rivisitazione estetica (la lettura) fa sembrare che si sta attraversando una fase in cui comunque possibilità e opportunità si moltiplicano, ma in realtà si avverte netto il disagio di chi *deve* costruire *minuziosamente*, con (centro-est-europea) *esattezza quotidiana*, sulla base di questa realtà pluralistica. Il lettore così va percependo (si) come *sentimento di disagio linguistico*, quindi di tipo diverso rispetto a quello del *disagio esistenziale socialista-reale* cui è abituato (se è reduce da quella esperienza di

vita) o che sperimenta (se è soltanto lettore dei vari strati del testo) grazie alla retrospettiva estetica.

Delle tre scritture che qui abbiamo presentato, la seconda e la terza sono di autori che in Ungheria reputiamo maggiormente rappresentativi di due atteggiamenti oggi tipici, potremmo dire idealtipici, nella scrittura creativa postmoderna.

Si tratta quindi di casi esemplari. Il primo esemplare di scrittura, invece, quello di Karinthy, vuole avere qui una funzione piuttosto complessa fino ad assurgere al rango di allegoria. Entrando a far parte di una triade di testi che si pone come primo impatto diretto con la realtà testuale, esso intende valere da particolare avvio al nostro tentativo di offrire una sintesi della *post-modernità* letteraria ungherese. Infatti, a causa del restringimento di campo cui ogni discorso scientifico si obbliga, la nostra descrizione interpretativa soltanto di riflesso ha fornito delucidazioni sulla precedente modernità (letteraria), che pure sta (insieme con tutte le altre forme di modernità e modernismi) al principio della *post-modernità* (letteraria) e ne è anzi momento generatore. Ecco perché, allora, il primo testo riprodotto acquista la forza di un'allegoria: a questo brano di romanzo *commissionato* nei primi anni cinquanta noi attribuiamo l'energia artistica sufficiente a ridarci lo spirito dell'epoca, lo *Zeitgeist*, della cultura letteraria, della creatività artistica, ufficiale del Quarantennio socialista-reale ungherese.

Tutte insieme le tre citazioni, e soprattutto la loro intima e complessa relazione (inter e intra) testuale (Marchese, 1990), per certi versi addirittura impossibile da convertire in metadiscorso, hanno il compito di introdurre conclusivamente la enunciazione sintetica della tesi di fondo di questo nostro studio.

5. TESI: VITA CONCRETA DEL TESTO-PROCESSO

Il «testo» postmoderno ungherese è, sul piano della cultura quotidiana, l'*affrancamento dal terrorismo del pensiero astratto*, della ragione esasperata che si autodefiniva «*realismo socialista*» e che è stata definita «*iperrazionalismo*» (Lukács, 1983, 136), l'*affrancamento* da un'utopia ridotta a puro volontarismo politico-culturale²⁸⁶. Sul piano della cultura letteraria, il testo di cui parliamo è «*letteratura come progetto di gruppo*» e si inserisce nella comunicazione sociale,

interpretata come polifonia di innumerevoli voci di «minoranze», una delle quali è appunto quel gruppo di scrittori con la sua letteratura²⁸⁷. Cade così la pretesa dell'artista di una legittimazione *culturale*. Si rende allora opportuna, in ogni caso diviene possibile, una modifica nell'impostazione del discorso sull'arte.

A questo punto infatti, pur rimanendo dentro l'orizzonte del rapporto tra arte e società, il discorso non verterà più sui concetti tradizionali di autonomia contro impegno, vita contro morte dell'arte, arte-opposizione contro arte-adesione all'esistente. Nella condizione postmoderna l'*agire letterario* (ungherese), sia come primaria attività creativa sia come pensiero e scienza della letteratura, si svincola da ogni aspirazione metafisica. Rientra, per così dire, nell'ambito della kantiana «antropologia prammatica» per assomigliare, in un certo senso, alle scienze sociali che tentano «forme non alienate del sapere di sé della società» (Vattimo, 1989, 24, 33).

Nella sua prima fase (che a nostro giudizio arriva fino a oggi), la letteratura postmoderna ungherese tenta di produrre una nuova scrittura, una testualità la cui *forma* risulta *contenuto* non solo in virtù della ingegneria artistica che vi si applica e non solo perché viene appunto vissuta come tale da un fruitore disponibile alla complicità, ma soprattutto perché il «testo» è e vuole essere l'*allegoria* (della possibilità) dell'immanenza del valore, specificamente dell'immanenza nel «testo» del valore comunicazionale e, se si dà il caso, dell'immanenza nel «testo» del valore comunicazionale estetico-letterario. Il momento fondante della struttura formale del «testo» è per tanto, necessariamente, l'autoreferenzialità.

E in effetti basta appena uno sguardo veloce al recente pensiero critico-letterario in Ungheria e al linguaggio da esso usato per rilevare immediatamente i due tratti caratteristici su cui ci siamo a lungo soffermati: il registro memorialistico e, per l'appunto, il mutamento delle categorie fondanti il discorso sulla letteratura.

Nel 1989, in occasione dell'uscita di un *Libro dei giovani scrittori* venti e trentenni (AA.VV., 1989c), un loro coetaneo, il critico Tibor Keresztury, così descrive la propria generazione: «È una generazione, questa, che il bonario clima compromissorio degli anni sessanta e settanta, fatto di opportunismi, conformismi e finzioni, non è riuscito a contagiare, perché essa è entrata nell'età della ragione nel periodo in cui, a proposito della società, tutte le illusioni erano definitivamente sfumate. È una generazione che già al tempo

del liceo era sospettosa e, arrivata all'università, ormai si divertiva di fronte agli sforzi meschini e alle massicce menzogne dei bravi professori di materie marxiste²⁸⁸. Cosicché questa generazione non ha avuto alcun rapporto con il socialismo: non ha mai saputo cosa fosse» (Keresztury, 1990)²⁸⁹.

Quanto alla letteratura, questa generazione è entrata in scena con la percezione che il mondo letterario andasse ristrutturandosi²⁹⁰ «e ciò ne ha fortemente determinato sia le affinità letterarie sia l'idea di tradizione. Infatti, contrariamente alle generazioni che la precedono, essa ormai è poco ricettiva nei confronti della letteratura populista²⁹¹ o della poesia antologizzata nel volume intitolato *Ballo del fuoco*²⁹², così come guarda con forti riserve anche all'utopismo dell'avanguardia» (Keresztury, 1990). Inoltre, entrando nel mondo letterario, viene a trovarsi in una condizione che non ha precedenti: le sue ambizioni non vengono deformate da nessuna «dittatura sul gusto», né da arbitri di redattori. È una generazione che può tranquillamente disporre degli strumenti di lavoro entrando nelle case editrici, nelle riviste esistenti e creandone altre senza ostacoli. «Di fatto, però, tutto questo avviene perché la sua attività è circondata da un totale disinteresse. Ciò che essa fa non serve a nessuno: non esiste alcuna vita letteraria e non esiste alcun pubblico. Si ha invece una crisi generalizzata di stampo politico, ma con essa questa generazione in quanto generazione di scrittori non ha niente a che fare» (Keresztury, 1990)²⁹³.

Keresztury sottolinea come questi scrittori non si autodefiniscano in nessun modo né orientati a una «responsabilità civile» né tantomeno «impegnati». Assumono un atteggiamento di noncuranza, rimangono lontani da tutto ciò che non fa parte del loro lavoro artistico ora «declassato» e non intraprendono, se non palesemente provocati, neppure dispute o battaglie letterarie contro i rappresentanti delle generazioni precedenti: vogliono «soltanto esistere» e si adattano a intervenire e «mettere ordine tra le rovine» soltanto per un proprio piacere particolare, quello di sperimentare l'*agire letterario* come una forma di vita autentica. Si adattano a intervenire quindi soltanto per un proprio «vantaggio morale», abbandonando ogni idea e volontà «forte» di costituirsi in corrente o tendenza.

Da questo ritratto, tracciato con mano leggera e autoironica, emergono alcuni momenti fondamentali della specifica *costellazione letteraria postmoderna ungherese* e il cui protagonista è lo scrittore postmoderno, nella sua peculiare variante ungherese, che nel contesto

culturale in cui si situa assume il peso di figura quasi esclusiva o almeno principale della *creatività postmoderna*. Questa figura e il suo prodotto, il «testo», sono, dalla fine degli anni settanta, una delle principali «istituzioni immaginarie della significazione»²⁹⁴ letteraria. I tre microtesti che qui abbiamo riportato sono «prodotti» della prima fase: gli ultimi due giacché prodotti in questa stessa fase dai propri autori «primari», il primo giacché appartenente a un tipo di testualità precedente (quella che abbiamo definito «modernità del realismo socialista») che tuttavia viene attualizzato e ri-generato dai lettori di questa fase. Diciamo quindi che il testo postmoderno si offre a una singolare forma di solidarietà sociale, anzi lo è *in nuce*: solidarietà tra gli scrittori e il loro pubblico, una sorta di «patto letterario postmoderno». Ed ecco che allora si è potuta aprire una nuova dimensione della lettura, della comprensione e dell'interpretazione dell'opera letteraria ungherese: una «abitudine» o uno «stile» di lettura che sostanzialmente non è storico-istituzionale né sociologico ma prevalentemente testuale.

Eppure «lettura testuale» non significa la semplice (e semplificatrice) rivincita, di uno strutturalismo recuperato e magari perfino rinnovato, sugli approcci e schemi interpretativi dell'estetica d'impronta marxista²⁹⁵: la «lettura» della postmoderna condizione (sociale) ungherese della letterarietà - inscindibilmente con la lettura della postmoderna cultura letteraria (che con tale condizione sociale si trova in un rapporto cronologico e strutturale complesso, stratificato, per niente lineare) - è istanza ineludibile, racchiusa nello stesso testo. Il cui autore - come dice Keresztury, - per poter «rimanere lontano da tutto ciò che non fa parte del suo lavoro artistico "declassato"», appunto nel tessuto estetico-linguistico del testo tematizza il proprio destino di scrittore, producendo «autoreferenzialità» e quindi una particolare meta-narrazione su come nasce e funziona la coscienza del letterato a proposito (Szili, 1993, 189) del proprio essere promotore di una letteratura che si voglia affermare autonomamente come «progetto di gruppo», di una «minoranza» (Vattimo, 1989, 13-19), o di una delle tante «culture "straniere" (con il loro inseparabile bagaglio *civilizzatore*)» che «sono presenti a ogni livello della vita quotidiana» indigena (Heller, Fehér, 1992, 153, 156). Che voglia «autoistituzionalizzarsi» e, insomma, avere un'identità nell'alterità. Sul piano più strettamente testuale, la «coscienza progettuale» come istanza di autoreferenzialità produce uno straordinario dialogo tra

due possibili modalità, tra loro affini, dello stile creativo: il «saggio» e il «frammento».

A proposito dei tre testi che qui abbiamo citato, in un certo senso potremmo anche parlare di una loro «funzione allegorica» nel nostro discorso. Potremmo dunque dire: essi sono una «tessitura» allegorica del «modernismo [ungherese] allo stato nascente» (Lyotard, 1987, 22). Con Attila József - e il suo linguaggio già negli anni trenta intriso di cultura psicoanalitica - diremmo: allegoria della coscienza, della «coscienzializzazione», dell'*eszmélet*.

6. DOPO I SAGGI DI LETTURA: CONCLUSIONE (PROVVISORIA)

Abbiamo visto dunque come quello che nasce in Ungheria intorno alla metà degli anni settanta sia un *discorso letterario* assai nuovo. Anche potessimo identificarlo in qualche rara opera sperimentale precedente, rimane del tutto unica la posizione che tale discorso acquista nella recente cultura letteraria (e non solo letteraria) ungherese. Esso è divenuto veicolo di una *nuova soggettività* (poetica) che scaturisce e si legittima in una specifica attività linguistica. Tale specificità è data da un oscillare tra *langue* e *parole* della coscienza linguistica che si propone di partecipare alla comunicazione letteraria.

Questa nuova soggettività estetico-linguistica è una forma perennemente *in statu nascendi*, senza compimento.

Infatti il nuovo discorso letterario si basa sulla consapevole assunzione, come momenti simultaneamente e paritariamente costitutivi del testo, dei due fondamentali modi comunicativi: la logica sintattica della *frase* e la libera associazione delle *parole*. Tra i due modi (che pure si trovano in un rapporto di continua interdipendenza in ogni comunicazione linguistico-testuale) la frase prevale nel discorso comune, in quello scientifico e in quello epico-letterario tradizionale. Essa implica il rispetto delle relazioni causa-effetto ed è, in sostanza, un comportamento tendenzialmente conservatore della norma linguistica. La libera associazione delle parole è invece essenziale al discorso letterario lirico, a quello avanguardistico e a quello sperimentale. Questo secondo modo è un comportamento linguistico tendenzialmente innovatore, in rottura con la tradizione, e manifesta ambizioni di libertà (espressiva) che provocano fenomeni per così dire di

patologia linguistica, di deviazione dalla norma.

Questi due modi della comunicazione sono, come abbiamo detto, presenti simultaneamente in qualsiasi evento linguistico (sul piano letterario la loro simultaneità viene studiata per esempio come rapporto tra stile di un testo e sistema linguistico ad esso sottostante). Nel caso della nuova scrittura ungherese, però, tale presenza simultanea non costituisce soltanto un importante fattore organizzativo della struttura testuale e quindi dello stile, essa in più è *tematizzata* come contenuto, come onnipresente energia estetica, come esplicita e progettata fonte e causa prima dell'*esperienza estetica del lettore*²⁹⁶. E si tratta di una esperienza che è dello scrittore stesso in quanto primo lettore attivo del suo testo.

Come esempio di tale tematizzazione e di sue conseguenze formali interessanti, possiamo ricordare il già citato caso dell'autobiografia romanzata del testo in *Romanzo della produzione* di Esterházy (dove appunto il romanzo vero e proprio si forma solo per la coesistenza di due parti: il «romanzo breve», da un lato, e dall'altro le «note», che appunto intervengono a svelare su tutti i piani, da quello sociale a quello più specialmente letterario ed estetico-linguistico, il processo di formazione del testo). Un modo narrativo che funziona in termini analoghi è quello di destinare a tale scopo brani di autocommento che interrompono il testo o introducono un capitolo, secondo una classica tradizione del romanzo, come fa per esempio László Márton in *Traversata del vetro*.

Non è soltanto una questione di stile²⁹⁷. La tematizzazione ha una funzione particolare, quella di svelare la letterarietà dell'evento linguistico e di democratizzarne la fruizione da parte del lettore. Dove, democratizzare non significa affatto consegnare a un lettore passivo (secondo quanto prevedeva la prassi letteraria del realismo socialista, come abbiamo visto con Ferenc Karinthy) un testo reso stilisticamente piatto e banale per portarlo alla massima somiglianza possibile con il linguaggio ordinario (ideologizzato). In termini postmoderni democratizzare significa invece rendere visibile-vivibile un complicato («caotico») processo di formazione testuale e farlo permeabile alla creatività del lettore. Quest'ultima, dunque, risulta sfidata alla pari di quella dello scrittore (il quale pone persino un proprio lettore ideale, se stesso). Il testo allora non vuole più essere un enigma da svelare, ma è il terreno di un lavoro intertestuale per (giocare a) una comunità interpretativa, la quale ancora, in questa fase

della lettura, non lo trascende ma lo vive come *testo-processo*, come un *evento*.

La simultaneità di sintassi e libera associazione, dunque, con un atto di artistica consapevolezza viene resa esteticamente *produttiva*. Viene utilizzata come elemento compositivo in un continuo gioco di alternanze fra i due modi di comunicazione ovvero, più precisamente, fra i vari fenomeni linguistico-cognitivi in cui essi si concretano, come - poniamo - l'ordine delle parole e dei sintagmi o l'associazione fatta scaturire dalla somiglianza fonetica.

La consapevole e misurata *oscillazione* operata dallo scrittore genera in ogni successivo realizzarsi della lettura del testo un evento estetico-linguistico: un intenso spazio linguistico, che è il testo, viene praticato, «abitato» ed esteticamente fatto proprio dal lettore lungo il processo temporale della sua comprensione, insieme, della concreta struttura testuale e di tutti i possibili significati di cui essa si offre a pretesto.

Il lettore ripercorre le vie, i modi, gli spazi e i tempi della creazione letteraria e partecipa a questa singola esperienza di comunicazione artistica in base all'universalità di funzionamento delle leggi della *langue*. Egli, oscillando tra i fenomeni di *langue* e di *parole*, con soggiorni temporanei nell'una e nell'altra, compie una concreta esperienza estetica della realtà della lingua. Ciò significa che, al posto della *fiction* tradizionale con personaggi, processi temporali e dinamiche spaziali, questa *fiction* racconta invece i meccanismi *linguistici* nel loro farsi e disfarsi. È il «culto del saper scrivere» inteso (*non* - lo ricordiamo ancora una volta - come «pendolarismo tra il realismo politico e l'*art pour l'art*, tra la moralità dell'impegno e il purismo estetico», ma) come ritorno al «fare poesia con dei rischi» (Esterházy, 1986c, 403). Questo culto si chiarisce proprio dall'angolazione che tenta di rendere visibile-vivibile una sorta di paradigma letterario postmoderno: «È il nocciolo linguistico concreto che veicola tutto quel che verrà dopo, è ciò che per così dire spunta in me. È la crescita diramante di questo che significa tutto quel che verrà dopo. Se si vuole (o no) la maniera. O diciamolo: il contenuto» (Kukorelly, 1991a, 85).

Si ha dunque - abbiamo detto - una sorta di realismo linguistico dove, oltre che la realtà della lingua in funzione, si sperimenta la *possibilità* di tale funzionamento.

Va fissato infine un punto di cui la letteratura postmoderna ha forte

consapevolezza: qui il testo è in realtà l'intertesto del sistema letterario storicamente inteso. La sua autoreferenzialità (intertestuale) quindi fa sì che la specificità linguistico-poetica in questa letteratura non nasca come uno *scarto*, incarnato in figure poetiche e retoriche che confinano il referente dello scarto, la *langue*, nella extraletterarietà. È completamente all'interno di questo paradigma che si colloca il progetto forte delle avanguardie primonovecentesche. Invece - abbiamo visto - nel postmoderno l'evento poetico si configura come oscillazione tra *langue* e *parole*, il che rende labile e mobile il confine che separa la letteratura da ciò che non lo è.

Con questa letteratura, infatti, nella cultura ungherese si afferma un paradigma nuovo, che nella sua società ha - lo abbiamo dimostrato - la funzione di una ideologia emancipatrice, senza però più essere ideologia, ma restando esclusivamente un esile paradigma letterario.

IDENTITÀ NELL'ALTERITÀ TESTI TRADOTTI-TRADITI

*Se nelle loro opere scorgiamo lo sforzo di uscire fuori
dagli asfissianti resoconti sempre e soltanto su di sé
e vediamo che si muovono verso la propria semplice persona così com'è,
allora potremo comprendere i loro gesti e i loro movimenti,
che a volte ci appaiono enigmatici e non bene articolati.*
(László Hekerle, *Premessa alle Poesie di poeti giovani*, 1984²⁹⁸)

*La mano nella mano,
la mano nell'altro,
l'altro nella mano,
l'altro nell'altro.*
(graffito di Budapest, registrato nel 1992²⁹⁹)

MIKLÓS MÉSZÖLY (1921)

TOPOGRAFIA DI ALISCA

(ALISCA TÉRKÉPE, 1973)³⁰⁰

La si potrebbe immaginare com'era anche nella realtà: dall'osservatorio dell'argine a Keselyűs una strada costeggiata da gelsi porta fino alla piazza del duomo di Szekszárd (undici chilometri) e, una volta giunti lì, ecco siamo arrivati ad Alisca, fondata dai romani, che soltanto più tardi riceverà il nome di *Szegzárd*: è un mistero, perché. Naturalmente non è chiaro nemmeno perché i romani ritengano Alisca il nome più opportuno. Dev'essere questo tuttavia il nome più familiare per chi a quei tempi nasce a Bartina, a Kis-Bödő, a Lisztes, su a Remete o a Bakta oppure ai piedi del Colle Calvario. Il Monte Calvo, però, è già allora impossibile paragonarlo ad altro. Piuttosto resta la dimora dei lupi a lungo, finché essi non vengono a sapere che la freccia è più veloce di loro, a quel punto si trasferiscono in altri boschi dove ci sono meno sentieri; proseguono poi il proprio pellegrinaggio quando vengono a sapere che la pallottola è ancora più veloce della freccia. È sul Monte Calvo che i romani accendono i fuochi di segnalazione a distanza. Lungo la via militare nord-sud, che passa attraverso la odierna piazza del duomo, i cavalli ricoperti di lamine di rame tirano i carri da combattimento, è qui che più tardi i carri armati rimangono a corto di carburante, qui che si brucia il bottino se improvvisamente bisogna scappare, qui che si mangiano i propri cavalli quando assolutamente non c'è altro. Intanto senza interruzioni sorge il sole e si leva la luna, e così da allora. È bene tenerlo a mente quando dalla piazza del duomo ci si avvia verso il Monte Calvo, ci si arrampica fino al Crocifisso Bati, sulla vetta si guarda a sinistra e si osserva, a distanza di tiro, la pianta di Csátár. Dei sanguinosi combattimenti ormai nessuna traccia anche se è vero che nella valle del Porkoláb l'acqua continua a buttar fuori ossa, soltanto che non si distinguono le une dalle altre. Da allora sono soprattutto le volpi che da queste parti figliano e solo d'inverno, quando la neve ingombra le valli e gli anfratti, quando nelle cantine è acceso il fuoco, solo allora si possono di nuovo confondere con i lupi i nebbiosi cani che trotano sotto le finestre. Se Fekete, il pastore montanaro, fosse ancora vivo, saprebbe sicuramente più dettagli, ma non si fa vivo ormai da più di quarant'anni, cosicché dobbiamo accontentarci di quanto riusciamo a sapere senza di lui. Se dalla porta

di Alisca voltiamo verso est, verso il Danubio dove non vediamo ancora né osservatori dell'argine né strade costeggiate da gelsi, ma soltanto canneti, isolette con pioppi neri, l'impraticabile terreno alluvionale depositato dal fiume: possiamo seguire una stretta lingua di terra alzata dai posteriori pescatori di Sárköz per arginare l'acqua e per trattenere i pesci. Di qui poi non è lontana la casa cantoniera, a pochi passi dalla quale c'è il mattonificio di Paradicsom-pusztá. Non si tratta di un posto famoso, tuttavia ci si può far venire in mente Podrács, il brigante di Felsőíreg, che dopo parecchie settimane di latitanza si riposa qui per qualche giorno e, tormentato da troppa noia, si dà a modellare in argilla un puledro, dove attacca un foglietto per dire che, se fino a quel momento lo ha usato come mezzo di trasporto, ora vuole continuare la sua strada a piedi, come fanno gli altri poveri cui appartiene pure lui. Il puledro viene conservato a lungo nella casa comunale, successivamente nel palazzo municipale e dopo ancora nella prefettura, ma al momento in cui è finito il museo cittadino è in polvere. E da allora appunto non ci sono più statue di cavalli a Szekszárd; per altro, di quella che potrebbe trovarsi esposta sulla piazza centrale di Alisca (quella di qualche imperatore): sappiamo ancor meno. Un po' di più sappiamo (per caso) del re Béla IV. In una delle sue campagne guerresche è passato da queste parti con le sue truppe - che ben presto vengono massacrate dai mongoli, ma questo loro ancora non lo sanno. - Pernotta nell'abbazia e loda l'acqua fresca della sorgente, che da allora si è seccata, tanto che noi non ricordiamo più nemmeno il posto. Soltanto l'altro guardiano, Káldi, giura che la sorgente sarebbe nel mezzo del Castello, se l'acqua veramente sgorgasse. Ora lo stretto vicolo, dove soltanto a metà della giornata, tra l'una e le due, arriva la luce del sole, è pieno di pesci congelati. Tale quantità di calore è troppo poca per sciogliere il viscoso manto di ghiaccio intorno ai siluri e alle perche; soltanto i pescatori che fanno mercato sudano e si distendono bocconi sotto le stuoie che ricoprono i carri. Nel frattempo si sente anche da qui il rombo discontinuo di un motore dall'officina di Rendás. È qui che nell'agosto del millenovecentotrentaquattro una vecchia Alfa Romeo rossa viene smontata in minutissimi pezzi. Il signor Rendás la notte torna di nuovo nell'officina e nello spiazzo passa di nuovo in rassegna i pezzi protetti da una tela. Queste rassegne notturne sono una caratteristica del signor Rendás, e non dev'essere un caso se Ford e Mercedes malate arrivano da lui addirittura da Pest. Per altro, lo

spiazzo sul retro dell'officina ai suoi tempi, non sappiamo esattamente quando, è un importante porto di chiatte della zona alluvionale; ma se l'acqua del Danubio si alza, anche qui si fa subito acquitrino. Per cui è certo che questo luogo si trova fuori della porta della città di allora. Gli abitanti di Alisca si trasferiscono qui dalla Lombardia e perciò inondazioni e terreno alluvionale non sono per loro uno spettacolo inconsueto, il Po da allora continua a straripare ogni anno, trascina via le bestie, a quel tempo perfino giochi scolpiti, e sugli specchietti di metallo delle promesse spose anche là si secca l'argilla quando l'acqua li getta sulla riva. Specchi simili vengono rinvenuti qualche anno fa a nord del lago Csörge, ma, a causa dell'ultima grande guerra, gli scavi s'interrompono; eppure è sicuro che dove viene ritrovato uno di questi specchi ce ne sono altri. Tuttavia il signor Perczel, portiere del museo, non è preoccupato; gli piace, perfino, l'idea che la terra possa essere piena di specchi che custodiscono i volti delle spose. Noi ci rammentiamo di specchi diversi, nella pasticceria Harangi; e ciò potrebbe essere descritto a parole (operazione, per altro, disperata) nel modo seguente: quella porticina, per esempio, di dove arriva la torta di panna montata su un vassoio d'argento di forma ovale. Quella porticina non la si vede in un solo esempio ma, a seconda del punto in cui esattamente ci si siede, almeno in dieci varianti dell'angolazione dalla quale si alza lo sguardo verso gli archi del soffitto ricoperto da una serie di specchi glauchi. Quindi da dieci porte si accostano al tavolo simultaneamente dieci torte di panna montata su dieci vassoi d'argento, se non ci si dimentica del soffitto. Ma un evento simile è un miracolo episodico che soltanto in termini effimeri appartiene al passato e al futuro di una città. (Del presente neanche a parlarne: in effetti, chi sa che cosa succede *precisamente adesso*?) Potrebbe essere più importante rammentarsi del mezzo tronco residuo di quel noce abbattutosi nel millenovecentosette che gli apprendisti delle corporazioni artigianali in viaggio vanno riempiendo di chiodi a testa grossa per ricordare il fatto di essere passati di qui. Dell'albero a un certo momento non si vede più niente, tanti sono i chiodi che lo ricoprono. L'insegnante di matematica, il professor Zelenka, un giorno fa contare i chiodi ai suoi allievi, ma non ce ne sono due che giungano al medesimo risultato. Poi, durante le lezioni, fa svolgere complicatissimi calcoli per sapere, confrontando i diversi risultati del conteggio, quale sia il *numero probabile* degli apprendisti artigiani passati per Szekszárd; le stesse opera-

zioni vengono eseguite anche dagli studenti dell'anno successivo. Degno di nota è che non si ha mai lo stesso risultato, ma sempre un risultato diverso. Poi, una mattina d'inverno, muore anche il professor Zelenka e, aderendo alle sue ultime volontà, ci si propone di seppellire accanto a lui il tronco degli apprendisti, visto che prima o poi bisogna comunque toglierlo: infatti, proprio in quel punto stanno per mettere un palo dell'alta tensione, con trasformatore, per il quale non si riesce a trovare posto da nessun'altra parte. (La verità naturalmente è che, nonostante tutto, il tronco e il professore alla fine non stanno immediatamente uno accanto all'altro, perché, prima, l'inondazione primaverile dello Sió strappa via il ceppo marcito e lo trascina chissà dove.) Il palo dell'alta tensione invece viene sistemato nella sua sede di cemento armato senza alcun inconveniente e ancora oggi sta lì al suo posto. Ovviamente rimane dubbio che possa trovarsi anche fra cento anni e che se ne possa avere memoria come del professor Zelenka o dei chiodi a testa grossa. Il nostro compito però non è di cercare di inferire qualcosa che non siamo in grado di valutare. Qualcosa di più sicuro, anche perché il rumore che emette è tale che potrebbero sentirlo persino gli abitanti di Alisca se si svegliassero, è il gigantesco cannone da montagna grandinifugo. Il suo autore è Mózes Szomjú, il fabbro nazareno di santa memoria. Il tozzo affusto del cannone è un mortaio fatto a mano, d'origine ceca che già da tempo giace nel fosso Benedek in vari pezzi quando Mózes Szomjú lo rinviene e ci costruisce il cannone grandinifugo. Il Comune allora delibera di collocarlo sul Monte Gigante, in una decrepita cantina di cui viene rifatta la pavimentazione e per la quale viene costruita una porta di tronchetti. Quando da Sárpilis, Sióagárd oppure Bonyhád stanno per arrivare nuvole di grandine e di tempesta, due uomini del Comune si recano insieme a Mózes Szomjú sul Monte Gigante, versano un'adeguata quantità di polvere da sparo nella bocca del cannone, ne turano il passaggio dell'aria con la stoppa, accendono la miccia e prendono di mira il cielo, ossia le nuvole. Il risultato non c'è soltanto se per qualche ragione essi arrivano in ritardo; a Szekszárd comunque non si ha mai alcun caso di grandine, al massimo succede a Sárpilis, a Sióagárd oppure a Bonyhád. D'altra parte, il Monte Gigante non è che trecento metri e nemmeno in passato deve essere stato molto più alto (alcuni metri di logoramento in parecchie migliaia d'anni, salvo terremoti o movimenti franosi di portata rilevante) e, se continua così, nemmeno in futuro s'abbasserà o

s'innalzerà. Il punto di triangolazione, costituito da alcune travi spalmate di pece, - che servono anche da provvisorio belvedere, - resta ancora a lungo il punto di riferimento di chi da Pest-Buda è diretto ad Alisca per non mancare alle feste della campagna e assistere al sacrificio del bue, del lupo e del picchio, animali sacri a *Marte Silvano*. Va ricordato inoltre che il Monte Gigante e il Monte Calvo già a quei tempi e tuttora non cessano di lanciarsi *sguardi ostinati, fissi, senza batter ciglio*, si fanno l'occhio del lupo, e che già a quei tempi alle loro spalle si stende la selva della Valle Oscura dove più tardi viene organizzata ogni anno la consueta gita per la maggiolata nel Giorno del Fiore e dell'Albero. E poiché sta per l'appunto per arrivare l'estate (avvertono), è una gita che probabilmente verrà in questione anche adesso. A voler dare un consiglio in proposito, ci sarebbe da ricordare questo: anche se è vero che la sorgente Csurgó sta in un'altra direzione, tuttavia conviene fare una deviazione per riempirvi una bottiglia d'acqua. (Dev'essere l'acqua di questa sorgente quella lodata da Béla IV, o magari è un'altra). Dopodiché, passiamo per Kis-Bödő e arriviamo a piazza Kápolna e alla Cappella Remete, senza però la deviazione a destra, attraverso la Valle Corta, che è davvero corta, e intorno alla quale le colline si stringono talmente che gli apparecchi televisivi diventano quasi inutilizzabili, mentre la vista delle stelle non è per niente disturbata: senza dunque nessuna deviazione a destra, passiamo per il parco della Cappella, dove ancora nel millenovecentotrentaquattro vive e lavora Vendel Balinkó, maestro (in altri termini operaio) tessitore. Qui veramente non c'è molto da vedere, è però facile immaginare tra i due noci Balinkó con il telaio costruito da lui stesso, il suo cappello di feltro blu, il cane a tre piedi che tra i fili ingarbugliati riesce con fiuto infallibile a distinguere quello giusto; oppure, accanto al pozzo, l'«Orologio di Flora», che tranquillamente potrebbe servire da riferimento per caricare l'orologio a tic-tac. È solo dopo questo che conviene incamminarsi verso il Monte Calvo. La strada che conduce alla vetta è larga almeno cinque carri ed è affondata, serpeggia tra due sponde alte un piano. Questi muri d'argilla già ai tempi degli inverni aliscani rendono buoni servigi, alternativamente, a lupi e soldati: chi primo riesce a rifugiarsi durante la bufera di neve, sta meglio. (Anche qui è rivelatore il fatto che ossa umane e animali si mescolano tra loro.) In cima, al Crocifisso Bati, non ci interessa che il Monte Gigante (di fronte) sia di trenta metri più alto, ci accontentiamo dell'altezza cui

siamo. Da qui, poi, fino alla selva della Valle Oscura le parole saranno di meno. Eppure nel Giorno del Fiore e dell'Albero sarebbe doverosa l'allegria e la loquacità, solo che ormai insomma si viene a parlare comunque di meno rispetto a prima. Certo, è vero che questa selva è *oscura*, e che non la si può paragonare alle foreste danubiane, dove l'acqua parla ma anche le fronde sono più sonore. Noi però cerchiamo di non fermarci a riposare prima di raggiungere la meta, così già alle nove e mezzo del mattino arriviamo alla casa per le guardie forestali difesa contro i cinghiali da una fitta siepe di giunco. La guardia è di poche parole, non domanda perché siamo venuti, ci mostra solo le sue armi e gli uccelli impagliati: le aquile, gli astori, i barbagianni, i picchi. Ci consiglia di addentrarci nella selva preferibilmente in coppia, non da soli. Per il posto da dormire ce ne troverà uno nel fienile. Tempo ce n'è, nulla ci mette fretta, - dice, - basta tornare ad Alisca per la fine della settimana, perché soltanto a quel punto iniziano i grandi sacrifici dei lupi. Viene gente anche di Roma, e di Pest con il treno popolare, giacché è in arrivo addirittura un'eclisse di luna e può darsi che vengano di nuovo accesi anche i fuochi di segnalazione...

DEZSŐ TANDORI (1938)

IL MATERIALE DI CHI TRA NOI TUTTI DURERÀ DI PIÙ?
(MELYIKÜNK ANYAGA TART TOVÁBB?, 1983)³⁰¹*A mia moglie
compagna d'opere e
co-autrice di queste figure*

Ora sediamo qui, in due.

Tutti gli Altri erano da tempo a conoscenza della cosa, solo Dömi non lo sapeva, perché per Dömi questa era una Sorpresa. «Minyu, mi sono voluto fare la sorpresa di non saperne niente.» Dunque, mentre dice questo e io sento come se ridesse, qui già comincia.

Cioè che sediamo qui in due, è una sorta di VIGILANZA, noi aspettiamo di vedere se magari non *manca* ancora qualcosa che adesso si presenta, ma noi, vero?, siamo già qui. Mentre così stiamo aspettando, diciamo: È come quando preparavamo quell'album, e sul tappeto stava sparso molto materiale ritagliato, ma alla fine tutto spariva dal tappeto e finiva dentro l'album. È come allora, solo proprio all'inverso.

Mentre aspettiamo, qualcosa dobbiamo fare; ma questo non è un problema, perché stare insieme così è già qualcosa. «Peccato che la Ragazza non sia qui», dice Dömi; e ci fermiamo a pensare se il suo equilibrio tenga ancora.

La pillola mattutina, la doccia, il caffè: di questo si compone l'equilibrio. Poi però il tram, l'autobus, i lavori in corso, l'ufficio: queste cose cominciano a farla traballare. «Così non funziona, Minyu.» Non funziona, non funziona: se c'è qualcosa che funziona, beh, è che Dömi le cose non le dice mai così; mi basta guardarlo negli occhi per vedere qual è la situazione. L'equilibrio - gli dico - è una delle cose più importanti. Proprio come si tenevano in equilibrio ieri i pinguini adielie; per un pezzo hanno ballonzolato agili, poi all'improvviso tutti giù nella neve a guizzare, lo stesso equilibrio. Nearer aveva un figlio? Qui dico a Dömi - perché adesso lui davvero ha domandato questo - che non ne ho idea. La cosa interessante, però, è che Nearer stesso... *sia esistito*. Nearer... *esiste*, mi sento rispondere. In questo modo aspettiamo, magari qui si presenta qualcosa che finora non c'è stato.

Seduti a nostro agio. Faccia a faccia. In qualche modo la poltrona della Ragazza ora è un po' troppo grande per Dömi; glielo dico pure. «Il guaio, Minyu, è che questa tua battuta non riesce a farmi ridere.» Invece non dice che in realtà lui proprio non riesce a ridere, se la Ragazza non è qui. A questo punto stare insieme diviene una cosa seria. Siamo in attesa. Se mi ricordo ancora cosa ho scritto nel Quaderno ieri, prima di addormentarci, - mi domanda, - quando loro mi hanno rimproverato chiedendomi se a causa mia dovevano rimanere svegli ancora per molto. Purtroppo non lo ricordo. E questa è davvero una fortuna. Se lo ricordassi, mi potrebbe accadere di scriverlo qui. Invece qui ho scritto solo quello che lui ora mi ha ricordato. Loro che mi rimproverano: «A causa tua dobbiamo rimanere svegli ancora per molto?». Credo che proprio così si chiudessero le annotazioni di ieri. È duro essere pinguini; su questo sicuramente avevo fatto delle annotazioni. Mi ero però dimenticato della battuta migliore; la quale proprio per questo adesso sta tornando «liberamente» alla memoria. La scrivo qui: «Ma poi come i pinguini trascorrono l'inverno, questo nessuno al mondo ancora l'ha visto». O qualcosa di simile. Nell'immagine gli adielie saltavano nell'acqua uno dopo l'altro, poi per un po' se ne sono visti alcuni che nuotando a delfino si allontanavano dalla riva e... finiva il film.

Non ne ho idea, dico tra me e me, mentre per un istante ci rifletto sopra. Non ho idea di cosa gli orsetti abbiano chiesto ai Nearer. I Nearer si erano esibiti tutti e tre. C'era anche Bill a guardare da vicino lo spettacolo, attaccato al bracciolo della poltrona, e c'era un altro ancora, uno che qui non è mai stato citato. *In sostanza* un amico dei Nearer; ma soltanto in sostanza: un'amicizia non intima. Ma queste cose ora, lo sento, non riescono a entrarci. Beh mi pare che nonostante tutto ci siamo: dice la voce di Dömi. In questi casi di solito uno sobbalza. Io sobbalzo e dico che, insomma, però ho taluni timori. Non bisogna avere paura. Ma siccome nel libro abbiamo fortunatamente tralasciato la sceneggiata dell'Introduzione, e non c'è poi neanche una gran ressa di motti e dediche sensazionali, e siccome abbiamo promesso di *non* congedarci da lui, beh, allora in qualche modo siamo difesi rispetto alla paura. Ovviamente non siamo difesi nei confronti di quelli che fanno domande di continuo. E qui è la posizione della Ragazza quella più difficile. Seduta lì in quell'ufficio, con la gente che esce ed entra, con un mucchio di persone sedute anche accanto a lei e... Come noi ora, domanda Dömi. Ma è proprio un

orsetto! È una prof con i fiocchi eppure è proprio un orsetto. Io gli rispondo di no, e questo non vuole essere un'offesa nei confronti della gente... insomma, non voglio dire che la gente non riuscirebbe a comporre una frase, magari anche soltanto come questa, con una abilità maggiore della mia; d'altronde, questo non è neppure un compito che tocchi a me. E allora cos'è che tocca a te, mi domanda. Lui lo sa, però aspetta eccitatissimo di sentire cosa gli risponderò. In certi momenti non si può scherzare. A me tocca... beh, sta proprio qui il punto, che non devo dirlo con delle frasi... Né scherzi né niente. Ancora un istante e Dömi proverà delusione. A me tocca sedere qui con te, dico. «Lo sapevo, Minyu, non fa niente se lo sapevo, vero? In anticipo, per giunta.» Allora perché me lo hai domandato, gli domando.

Insomma, continue domande su chi è questo e su che cos'è quello e su che cosa significa tutto quanto. Le persone hanno tempo per darsi arie di finezza; e poi questo *loro darsi arie di finezza* è talmente villano. E sgradevole. Perché, se anch'esse... per altro come noi?, dalla poltrona di fronte arriva la domanda. No, no, non dire nient'altro, non è così; anzi, è tutt'altro, ovviamente. Se per altro (ed ecco che siamo al cavallo di battaglia di Barnaba - «Nient'altro! Tutt'altro! Per altro!» - di cui egli, visto che è un genio della *tecnica*, va molto orgoglioso) se per altro ci pensassero di più... anzi, se non ci *pensassero* affatto, semplicemente... Di nuovo niente. Ma a questo punto dalla poltrona di fronte si leva la domanda: «Minyu, questo materiale quanto durerà? Reggerà per una generazione, per una compagine orsesca?». E vedo che mi «fa cenno» con gli occhi, non devo alzarmi, non devo andare da lui; ora dobbiamo sedere uno di fronte all'altro e di fronte alle Grandi Domande, anzi, di fronte all'unica grande Domanda, e cioè... Vedo nei suoi occhi che ora è lui a incagliarsi. Sai, gli dico; e ora sono io a incagliarmi; adesso però a me riesce, forse; sai, gli dico, questo è il punto.

La gente siede di fronte alle Grandi Domande. E non di fronte a Qualcuno, come facciamo noi. Perché insomma tu riesci a vedere, da vicino o da lontano, magari una sola Grande Domanda? Non riesce, questo mi dice. Vedi, questa è la verità, dico io. Comunque, la gente avrà sempre qualche Grande Domanda e allora come fa a non avere anche domande piccole. Le grandi domande le sminuzza in tante e tante e tante domandine e ad essa pare che le tante e tante e tante domandine compongano le grandi domande.

E in sostanza ha pure ragione, dico velocemente perché dalla poltrona di fronte mi arriva uno sguardo interrogativo.

Allora dov'è la differenza, vedo ancora la domanda.

Allora, a questo punto non c'è mai nessuna differenza. Se c'è questo allora, allora a questo punto non c'è niente.

«A te, per esempio, non piace fissare le *date* perché si tratterebbe subito di un *allora*?» È una domanda troppo complicata per venire da un orsetto, tanto più se siede da solo nella poltrona. Tuttavia gli rispondo, nei limiti in cui ci riesco.

«Il tempo è molto poco. Questo, ovviamente, non ha importanza. Gli adolie, per esempio, ballonzolano migliaia di miglia per chissà quale ragione e poi fanno sessanta-ottanta miglia solo per il cibo. E quante cose nel frattempo accadono loro». E a volte come sono loro stessi, dico. «Ti ricordi quel piccolo pinguino, vero; si era tirato fuori dal nido, ovvero da quella nicchia circondata da pietruzze, ma poi come è andato a finire. Nemmeno la madre lo ha recuperato, perché lui non stava più nel suo territorio. Gli altri da parte loro non volevano aver nulla a che fare con quel piccolo pinguino, soprattutto se il poveretto nel suo trascinarsi capitava sul loro territorio. Lo spingevano di continuo in qua e in là, e a quel punto chi ha fatto il film aveva già tagliato sul gabbiano-rapace in avvicinamento. Si capiva che gli sarebbe arrivato sopra in un istante; beh, fu allora che per qualche momento abbiamo fermato l'immagine. Il commento audio diceva: *E per questo piccolo coso il gabbiano che piomba su di lui rappresenta in realtà il riscatto*». Mi domanda se è per questo che io non voglio che esca qualcosa del Quaderno. Ma il quaderno, dico, tutto sommato non è un essere vivente; una volta Quaderno, una volta quaderno, ma gli abbiamo già dato anche altri nomi; che non è un essere vivente lo si capisce anche da questo. Fatto sta che dentro il quaderno ci sono loro... anzi *ci siamo noi* e... Un giorno bisognerà uscire anche da lì, dico; ciò che è entrato dentro il quaderno, deve uscirne, a meno di non bruciare il quaderno, ma allora che senso avrebbe avuto tutto. Cos'è tutto, chiede. Tutto, rispondo, può essere qualsiasi cosa. Se ci mettiamo a dire «tutto», o cose simili, non è molto diverso da quando la gente si mette a fare domande.

E la Ragazza l'abbiamo difesa, mi domanda allora. È vero; c'è ancora questo da fare. La difesa quotidiana.

Non ti viene qualche bel motto, domando alla poltrona di fronte. (Questo «alla poltrona di fronte» è un modo di esprimersi analogo a

quando al posto del nome di uno statista o simili si mette il nome della *capitale*.) «LA DIAMO A BERE AGLI ORSETTI...?»

Scuoto la testa per rispondere che no, no... «... NEL MODO PIÙ ASSOLUTO... ?» No, no; anche Barnaba ha fatto notare la debolezza di queste cose («Più assoluto, il più assoluto, più assoluto»). Dunque, la situazione è questa; non riusciamo a esporre con efficacia che non bisogna *fare continue domande* su questo libro e quello che esso contiene, in quanto esso è... Questo non riusciamo a esporre con efficacia.

La poltrona di fronte ora chiede: abbiamo forse rovinato *tutto*? E chiede se magari non sia lui il colpevole, insieme con la *compagine orsesca*. No, no, la «compagine orsesca» è stata subito fatta uscire dal quaderno, e proprio su sua sollecitazione; richiama troppo l'immagine delle «pagine»; e nemmeno l'*im(p)agine orsesca* sarebbe una buona trovata, «perché allora tutti potrebbero dire che siamo stati semplicemente im(m)aginati». Ho accettato l'obiezione; d'altra parte, si trattava di una parola loro; l'ho cancellata dal quaderno.

Allora sono *io* a non aver risposto alla sua domanda.

«Dunque: guarda B. Il signor B. Lui ha già trentasei anni. Era molto più giovane di te ora, quando sotto un albero di Natale rischiò di bruciarsi. Certo, ci mancava ancora parecchio, tuttavia... E adesso ha trentasei anni.» Ambedue ci mettiamo a riflettere sulla cosa. «E... il materiale di chi tra noi si conserva di più?» Gli domando se intende: il materiale di chi tra loro due. No, no; tra noi due: il materiale di chi tra noi durerà di più. La cosa è indifferente, rispondo.

Per te è indifferente, dice; immagina, però, se un giorno comincerò a esistere per te soltanto nelle fotografie, perché avrò iniziato a decomporli. È assolutamente sicuro che questo non accadrà a te, rispondo. Piuttosto a me; al mio materiale; a questo è *più probabile* ancora che accada una cosa del genere... Perché, domanda. Poi lascia cadere la domanda.

Vedi, gli dico a questo punto, a noi interessano soltanto le domande più essenziali. A me quella sua, a lui quella mia. E quella della Ragazza, ovviamente, e quelle degli Altri, e quelle degli adeli, anche se questi ultimi non interessano poi tanto quanto... Questo, domanda, perché il Polo è troppo lontano? La domanda fa sorridere anche lui.

E la gente? Stammi a sentire, dico; qualcosa ora *c'entra*, te ne sei accorto? Non importa che cosa risponda lui; io ormai so: è con questo che arriveremo a concludere, e allora chiuderà anche la VIGILANZA.

E proprio perché questo finale scioglierà tutto, diventa possibile dire varie cose; rapidi e brevi.

Sta bene a sentire, dico. Se io per esempio *vado* in qualche posto, - e, guarda, si tratta di una fra le cose più elementari al mondo, - all'ingresso vedo un attaccapanni. Insomma, vedo che là, all'ingresso della casa - diciamo - di quelli lì, c'è un attaccapanni. In quel momento io non so assolutamente che cosa devo fare. Se rovesciarlo, se aggrapparmi, se cominciare a buttarci sopra le mie cose, se usarlo come ordigno guerresco, come ariete, se incalzare con esso gli spaventati padroni di casa urlando dentro, dentro! oppure al contrario, mettermi a ballare con lui, levarmi sulla punta dei piedi e baciare in alto, se inginocchiarmi e baciare in basso o magari se devo attaccarvi bravamente cappello e cappotto, come quasi sempre. Ma *se* non lo possiamo sapere fino a questo punto, allora tale «quasi sempre» è piuttosto arido. Ma, voi esseri umani, davvero non lo sapete, domanda la poltrona di fronte. No, noi esseri umani davvero non lo sappiamo.

PÉTER NÁDAS (1942)
 SOPRALLUOGO
 (HELYSZÍNELEÉS, 1975)³⁰²

...era anche lui un carcerato, anche se in modo diverso
 da come lo sono stato io. Magari non lo sapeva,
 oppure non voleva rendersene conto
 Béla Szász

Arrivo sul luogo dell'appuntamento con dieci minuti d'anticipo e, naturalmente, K. non c'è ancora. Vengo dalla piscina Lukács, ho in testa il cappello, ma nel frattempo ho anche fatto una corsa alla posta centrale. Non so perché, è da qui però che mi piace spedire le lettere. Non mangio da mezzogiorno, ho fame.

Ogni tanto, seguendo gli impulsi del mio carattere, faccio circonvoluzioni insensatamente lunghe. Da tre anni? Da quattro? Bisognerebbe fare il conto. Anche quel telegramma l'ho spedito da qui.

«La ferita è oltremodo profonda. Ma prendo atto della notizia.» Senza saperlo con quel telegramma davo un preciso indirizzo alla mia vita. La profondità della ferita era proporzionale alla forza occorrente per rendermene conto. Già allora venivo qui a spedire le lettere e nemmeno dopo sono andato altrove. Forse è l'antiquata e logora bellezza del posto che mi attira.

Adesso è H. che attende risposta alle sue domande a giro di posta.

«Questa storia nel racconto di Adel parla di un uomo o di una donna? Non riesco proprio a venirne a capo e, poiché in polacco ci sono i generi maschile, femminile e neutro, non so in quale tradurre. Capisco, l'ideale sarebbe mantenere la forma originaria, in modo che non si sappia a quale genere di persona lei si riferisce nella sua immaginazione, ma questo non è possibile, perché questo "ö"³⁰³ appare troppo di frequente e la lingua polacca non prevede una persona priva di genere.»

La mia risposta è un digrignar di denti. Come si permette la lingua polacca di pormi dei limiti? Se io di fatto non ho pensato al genere di quella persona, ma solo a quel qualcosa che ne è il portatore? Sette anni fa, il diciannove gennaio, quando al cinquantesimo compleanno di M. eravamo in tanti, a un tratto A. mi si siede accanto e mi dice che da settimane vorrebbe sedurre un ragazzo. Che ora, insomma, vuol passare alla pederastia. Lo diceva come volesse chiacchierare con me di un problema teorico. A quel tempo io civettavo con il

neutro, volevo rendere neutra in me ogni spinta maschile, e di questo gli parlai a mia volta, mentre lui scendeva in particolari quanto a sé. Non vedo nessun senso nell'essere ciò che sono. Ci capivamo benissimo.

C'era stato un periodo precedente in cui H. e A. erano presi da una grande passione reciproca. Poi A. era andato a Parigi, dove è rimasto, mentre H. a Varsavia fatica sul mio testo. Sarebbe bello sapere se A. alla fine ha sedotto il ragazzo che desiderava. La mia risposta comunque è partita, espresso via aerea. E sulla scia della mia risposta, quel tal «ö», che io in ungherese considero privo di genere, dentro le regole della lingua polacca avrà una formulazione maschile. K. arriva alle sei precise. Per il suo modo di camminare lo riconosco da più lontano di quanto permetterebbero i miei occhi miopi. Ondeggia, come la sua voce. Conduce a sveltare in alto le parole finali, per sprofondare poi, nel cominciare la frase successiva, in un gradevole basso. *«Che bel cappello.»*

Il mio cappello, senza che nella frase di K. vi sia una esclamazione esplicita, a causa del vento prodotto dal suo tono di voce, svetta in alto.

Certo, questa descrizione è comunque inesatta. Tutt'al più riesco a far percepire talune connessioni. Si tratta di più cose che ne concernono una sola, la quale poi non è una cosa. E infatti i dieci minuti da me trascorsi ad aspettarlo passeggiando tra il negozio di «Grandalimentari» e il bar «Università» sono troppo pieni di fatti per essere descrivibili.

Per esempio, c'era lì un giovanotto. Quindi è arrivata la persona attesa. Si sono baciati bocca in bocca davanti al mio naso, tanto che ho dovuto voltare la testa. Mi sono pure spostato più in là, ma loro sono andati via subito.

Poi mi s'è messo accanto, impalato, un uomo. Anche lui in attesa di qualcuno. Cappotto marrone di cuoio sintetico, bavero di pelliccia sintetica. Quel tipo di uomo che suda sempre, forse puzza pure un po'. Ha i capelli grassi, per quanto li lavi ogni tre giorni, non c'è verso, sono untati. E siamo finiti troppo vicini. M'è perfino venuto in mente che mi tallonava così perché era un confidente della polizia. Che voleva vedere cosa mi dava A. Se vede, veda pure. Piuttosto m'avrebbe dato fastidio se anche un solo passante avesse ingenuamente ritenuto che noi fossimo insieme. Perché, in effetti, in qualche modo eravamo tanto vicini fra noi come avessimo un qualche lega-

me, come se, poniamo, lui fosse un mio amico. E siccome non volevo questo, non volevo risultare suo amico nemmeno agli occhi di un estraneo che casualmente ci guardasse, ho fatto due ulteriori passi in là.

Così sono finito davanti alla vetrina di un fioraio. Mi sono messo a guardare i fiori. Subito è arrivata di corsa una donna. Rendendosi conto che il negozio era chiuso, ha mugugnato e imprecato nello stesso registro naturale di tanta gente in questi ultimi tempi, uomini e donne. Quel «*che quelle puttane delle loro madri vadano a farsi fottere*» è suonato proprio strano davanti a rose e garofani bellamente sistemati. Senza volerlo sono scoppiato a ridere. Era una sui trentacinque, sembrava un'impiegata. M'ha guardato con espressione contrita, e anche in questo c'era la medesima naturalezza che aveva usato nell'imprecare.

«Non sa dov'è qui un fioraio aperto?»

«All'Astoria, forse.»

«Niente. Per lì non ho tempo. Anche in questo sottopassaggio deve essercene uno.»

Ed è corsa via.

Tutto ciò è realmente accaduto.

È probabile che corresse da una collega per vedere il bebè appena portato a casa. Stamattina avranno discusso per telefono su quant'è dolce il bambino e su quanto lei è impaziente di vederlo. La donna galoppava su lunghe gambe magre e aveva un berretto bianco di lana. Un berretto così costa almeno trecento fiorini.

Nel frattempo il confidente era scomparso. E quindi non era un confidente, in realtà dovrei vergognarmi di averlo pensato. Anche P. ha sostenuto questa estate che io, essendo uscito dal ventre degli anni cinquanta, me la faccio addosso per qualsiasi cosa. Ci siamo visti a Roma. È venuto a prendermi a Termini in pantaloni bianchi.

La sua affermazione mi ha offeso, come lui voleva. Tuttavia ciò mi faceva piacere, perché significava che P. era veramente molto giovane. Mi faceva piacere la sua sicurezza, che lui, con i suoi pantaloni bianchi, veramente non fosse uscito dal ventre degli anni cinquanta. Mi faceva piacere che qualcuno non fosse uscito da questo ventre e mi faceva piacere inoltre che egli portasse pantaloni bianchi. A me piacerebbe portare pantaloni bianchi d'estate, ma è inutile, non ho mai osato, perché mi risultano naturali soltanto nelle fotografie di famiglia di prima della guerra.

Anche il cappello mi è stato lasciato da P. quando è partito. Pure lui senza più tornare. E nemmeno il cappello mi risulta proprio naturale. A parte tutto, la testa di P. è più grande della mia. A lui il cappello stava piccolo e per questo ha tolto via all'interno la striscia di pelle, così però è diventato troppo grande per me e mentre aspettavo che finalmente K. arrivasse, il vento ha continuamente cercato di portarmi via dalla testa il cappello di P. Durante la giornata, nel pomeriggio, si è fatto un po' ventoso.

L'ambito delle connessioni, tuttavia, non è poi così vasto da impedire che l'intera mia storia prenda forma magari soltanto in base al sistema delle allusioni e dei silenzi.

Appena un'ora più tardi, infatti, seduto nella stanza del dottor H., il filo del discorso si è dipanato in modo che, d'un tratto e per caso, siamo arrivati dove l'abbiamo interrotto a Roma, nel giardino del milionario americano, quando P. ha sostenuto che io sono uscito dal ventre degli anni cinquanta e che per questo me la faccio addosso per qualsiasi cosa.

Inoltre, dopo un breve silenzio il dottor H. mi ha concretamente domandato, emettendo un profondo sospiro, se mio padre era o non era uno della polizia politica. Gli ho detto che non lo era, ma che avrebbe anche potuto esserlo. Una risposta che avrà procurato una certa delusione al dottor H. Quasi che per lui potesse essere più interessante parlare col figlio di uno sbirro di professione. Perché, ha detto, a quei tempi anche lui aveva avuto rapporti stretti con quell'ambiente. Per esempio, aveva curato la moglie di Rákosi, in quanto loro volevano un figlio. Una volta infatti aveva detto a Rákosi, mica poi è che sia sempre la donna, compagno Rákosi, ad avere qualche problemino, anche lei deve far esaminare il suo sperma. «*Certamente, è assolutamente ovvio*», aveva risposto Rákosi. Ed effettivamente l'analisi venne fatta, ma risultò che lo sperma di Rákosi era perfettamente sano.

Io sono rimasto con gli occhi imbambolati. M'è tornata alla mente quella splendida mattinata bianca e azzurra in cui andammo a salutare Rákosi. La donna aveva la faccia da mongola. Era la mattina d'un capodanno, erano ancora assonnati, forse era proprio quell'anno in cui ebbe luogo questo esame per loro assai importante. E non sono riuscito a non immaginarmi il modo in cui fu ottenuto il materiale da analizzare. Mi ha dato una maliziosa felicità il fatto che, ascoltando la storia del dottor H., potessi riandare con la memoria a quella mattinata. La neve che scricchiolava sotto i nostri piedi. Gli alberi di via

Lóránt coperti di brina. E, anche se solo in un flash, mi è inoltre venuto in mente che andammo a Normafa a sciare. Pure questo faceva parte della storia.

Perché, qualche anno fa, d'estate, mi telefonò V. per dirmi di aver preso una stanza in affitto a Normafa. Prometteva di essere un posto molto gradevole, lui stava parlando da lì, era molto silenzioso, si potevano fare lunghe passeggiate, i padroni erano molto gentili, se magari andavo a trovarlo. Trovai facilmente la casa, la ricordavo pure, era l'unica villa antica tra il rifugio e il nuovo albergo.

Il cancello era aperto, V. mi aspettava fuori, in giardino. Era pallido e disse che nel frattempo era cambiato tutto, che voleva essere tranquillizzato da me. Era terribile. Perché, qualsiasi cosa io gli avessi detto, sentiva che non sarebbe servita a tranquillizzarlo. Era totalmente fuori di sé. Non poteva rimanere lì un minuto di più.

In verità non capivo assolutamente nulla di quanto diceva.

Mentre parlava, entrammo nell'edificio, salimmo la scala e lui aprì davanti a me una porta a due battenti che conduceva in una stanza strana, enorme, ma la sua agitazione mi coinvolgeva al punto di impedirmi di girare lo sguardo attorno.

Quelli erano poliziotti. Cioè, era un poliziotto l'uomo, quello che gli aveva affittato la stanza. Ma allora lui non lo sapeva. L'aveva pagato in anticipo. Sembrava gente molto a posto, incredibilmente simplicità, l'uomo era zingaro. E lui, questo io lo sapevo, faceva amicizia con tutti. Lui non aveva mica problemi con uno sciagurato di comune poliziotto. Solo che quello lì la sera prima, quando per caso erano rimasti soli in cucina, s'era messo a raccontare. Aveva addirittura abbassato di parecchio la voce nel raccontare. Quell'edificio era in realtà assai famoso, così aveva detto, famoso. Loro vi si erano trasferiti solo nel 1957 prima non ci abitava nessuno. Perché in quell'edificio avevano avuto luogo interrogatori importanti, ma lui, chi fossero gli interrogati, non lo sapeva dire con esattezza. A quel che si diceva, sarebbero stati Mindszenty e altri tipi così. Non si trattava di una storia, era sicuro che fosse vero, perché, un giorno che si era rotto il tubo dell'acqua nel giardino, quelli dell'amministrazione avevano trovato sotto terra alcuni apparecchi d'allarme.

Solo a questo punto cominciai a guardarmi intorno.

Lui la notte non aveva chiuso occhio. Perché in un normale locale d'abitazione c'era, ci doveva essere, una porta imbottita? Allora davvero non si trattava di una storia. Sperava che io lo capissi, che lo

tranquillizzassi, qui lui non poteva sentirsi a suo agio. Meglio se faceva i bagagli, chiamavamo un tassì e andavamo via subito. Oppure, non sapeva nemmeno lui.

Il ricordo del candore con cui noi bambini ci eravamo affacciati intorno ai nostri sci proprio davanti quella casa, in quel momento mi paralizzò totalmente. Era lì che ci eravamo agganciati gli sci, era da lì che avevamo preso l'abbrivio per la grande discesa.

Lo sperma sano di Rákosi era soltanto un'aggiunta amena.

Contati gli angoli della stanza. Non vi erano dubbi, mi trovavo nella stanza esagonale. Un pomeriggio d'estate, nella stanza esagonale.

«E infatti, questa è la stanza esagonale!»

V. non poteva capire quel grido cupo e io non avevo tempo di spiegarlielo. Non potevo non correre. Gli devo esser sembrato in delirio per il modo in cui scattai verso la porta imbottita. Mi gridò dietro. Ma io proseguì, cercavo la prova che ero, in un normale pomeriggio estivo, lì dov'ero, sperando però in una smentita.

«Non entrare lì!»

In effetti non fu necessario spalancare la porta imbottita nella speranza di avere la prova o la confutazione, perché in quel medesimo istante si udì da fuori il breve e acuto fischio di un treno.

«Le finestre dello stanzone esagonale questa volta non furono tappate con le saracinesche, vi appesero tende spesse come coperte da letto, ma solamente per tre quarti, dal quarto superiore penetravano luce e aria. Quando entrai, risuonò non molto lontano il fischio d'un treno. Ne dedussi che eravamo sul Monte della Libertà, l'antico Monte Svevo, più o meno nelle vicinanze del treno dei ragazzi, gloria della democrazia popolare.»

Il fischio del treno si esaurì, noi rimanemmo fermi, nella stanza penetravano luce e aria.

Il giorno dopo per controllare salii su un tassì davanti a via Andrásy 60. Quando l'autista mi chiese se doveva fare il Ponte delle Catene oppure Ponte Margherita, io, dopo una breve riflessione, decisi di passare per il Ponte delle Catene. Mi rammentavo quei convogli di automobili con i finestrini coperti che sfilavano attraverso la città lungo quel rettilineo, per salire su, stridendo, per le curve di via Istenehyi affrontate a velocità folle. Avevo con me la macchina fotografica. Per il resto, V. promise di rimanere fin quando non avessimo condotto a termine quell'ineluttabile sopralluogo. Una decisione che tranquillizzò sia lui che me.

«...l'automobile, a quanto riuscì a stabilire dai rumori, attraversò uno dei ponti sul Danubio, quindi s'avventò verso i monti di Buda, a una tale velocità che quasi a ogni curva le gomme stridevano e io cadevo ora sul mio vicino di destra

ora su quello di sinistra. Corremmo così per una buona mezz'ora, nel frattempo nessuno di noi disse nulla.»

Con il tassì il viaggio durò 32 minuti, il che non poteva essere considerato un dato persuasivo, era di giorno, la città non era vuota.

«Dovevamo aver preso infine una strada secondaria, perché la velocità era diminuita. Dopo un po' ci fermammo. La portiera anteriore dell'automobile si aprì e si richiuse, un cancello cigolò, poi avanzammo con le ruote sulla ghiaia finché, dopo un tonfo morbido, il rombo del motore non cominciò ad avere una forte risonanza esterna. Eravamo entrati dentro un garage. Dopo qualche istante l'autista fermò il motore, tuttavia i miei accompagnatori per un bel tratto di tempo non si mossero. Assoluto mutismo e assoluto silenzio. Soltanto il mio olfatto ebbe qualcosa da riferire. Il mio naso era investito da zaffate di olio e di benzina.

«Vero che ad occhi bendati non vedevo ma fu presumibilmente per il lampeggiare di qualche segnale luminoso che si mossero contemporaneamente, non solo i due agenti seduti accanto a me, ma anche il terzo accompagnatore. Mi aiutarono a uscire dall'automobile, mi afferrarono sotto le ascelle da destra e da sinistra e prendemmo a scendere per una scala. Ma poiché era troppo stretta per tutti e tre, e nemmeno il ritmo dei nostri passi coincideva, ci tiravamo e spingevamo, chi sbilanciato in avanti chi di traverso, brancolando, sempre più giù sempre più giù. Infine la scala terminò. Mi lasciarono le braccia. Una porta di metallo sbatté e qualcuno con gesto brusco mi strappò la benda dagli occhi.»

Prima di andare per il suo servizio, il poliziotto dava da mangiare ai conigli. E io dimostrai un inesauribile interesse per i conigli. Dapprima fotografai soltanto i conigli, poi il poliziotto insieme a loro. Cosa che gli faceva palesamente piacere. Cosicché divenne naturale che io fotografassi anche il giardino e, alla fine, l'edificio. E nel fotografare l'edificio niente fu più naturale che mettersi a parlare di esso. Infine, con grande piacere, venni fatto entrare nella rimessa e mi fu mostrato dov'era la scala che portava allo scantinato sotto l'edificio. Qualche anno prima avevano messo l'asfalto e murato la scala. Avevano anche murato l'ingresso del garage, tanto non serviva più. Così, almeno, la casa aveva una rimessa normale. L'aveva fatta lui da solo, con le proprie mani. Gli altri inquilini avevano appena dato una mano.

«Mentre mi guardavo intorno, più volte mi dettero un'occhiata dallo spioncino, ma non passarono che sei o sette minuti e la chiave scricchiolò nella serratura e io mi trovai di nuovo nel corridoio dello scantinato. Venni ancora una volta perquisito, ancora una volta uno degli agenti domandò ai suoi colleghi se era sicuro che non portavo indosso armi, quindi due andarono avanti, due mi presero tra loro, uno invece premette forte la pistola contro la mia schiena intimandomi di tenere tutt'e due le mani dietro la nuca. Il gruppo s'avviò così verso la fine del corridoio di dove dapprima salimmo al pianterreno, passando per dei gradini di cemento, e poi, attraverso una scala di legno, giungemmo al primo piano.»

«La scala qui diventava più larga. Le sue finestre erano chiuse al mondo esterno e alla luce del sole tramite saracinesche nere. Di fronte, sopra una porta a due battenti, s'accesero delle spie luminose colorate. Dovevano segnalare via libera, visto che il giovane agente entrò senza bussare. Dopo poco tornò e fece un cenno. Allora la porta si spalancò davanti a me. Mi trovai in una stanza immensa, tipo salone. Anche le numerose finestre di quel locale erano chiuse da saracinesche nere. Di fronte alla porta erano state unite due tavole lunghe e strette, da refettorio, a forma di T.»

«I miei accompagnatori, dopo avermi collocato ai piedi della T, retrocessero un po'. Dietro la barra superiore orizzontale della T, davanti alla finestra semicircolare ornata da una tenda, erano seduti distanziati cinque uomini, alcuni in borghese altri in divisa. Al centro Gábor Péter, il capo della polizia politica.»

Tutto questo è quasi incredibile, perfino oggi, ha detto il dottor H. girando il bicchiere fra le dita. Io lo conoscevo dai tempi della clandestinità e tu non mi crederai ma questo Gábor Péter era un ragazzo gentile, timido, molto taciturno. Curai anche sua moglie quando, più tardi, fu messo in carcere. E quando fu rilasciato venne a dirmi: «Sono venuto, compagno H., per ringraziarla di quanto ha fatto per mia moglie». Il cognac nel bicchiere ondeggiava morbido. Sono un medico. Ma allora, purtroppo, fui molto duro con lui. Oggi me ne rincresce. Gli dissi, ha detto il dottor H.: «Io sono riuscito in ogni tempo ad adempiere i miei doveri di uomo, caro compagno Péter, solo perché non ho mai voluto le strisce rosse sui pantaloni».

«Ho dichiarato di essere andato a Parigi, non desideroso d'avventura, ma allo scopo di studiare, cancelli l'espressione "desideroso d'avventura", altrimenti non mi sarà possibile sottoscrivere il verbale. È vero, sembrava insensato incaponirmi così a motivo d'un'espressione in realtà appena un po' negativa, ma in qualche modo mi rendevo conto che cedendo, avviandomi per la china del cedimento, non avrei più avuto la possibilità di fermarmi e in breve avrei ammesso di essere stato agente di collegamento tra Szőnyi e Wagner, avrei ammesso non soltanto di aver dato vita a un'organizzazione spionistica dentro al ministero degli Esteri, ma anche di aver iniziato la mia carriera politica e intellettuale facendo, fin dalla prima giovinezza, il confidente della polizia.»

«"Si renda conto che nessuno può contare sull'appoggio, sulla protezione di nessuno. Ha capito? Il partito l'ha affidato a noi. Ammette di aver portato a Szőnyi un messaggio clandestino?"

«"Come posso ammettere..."

«"Fategli un'altra risolutura - urlò Gábor Péter additando la porta."»

«A quel punto mi trovai in un altro locale, di fronte a cinque o sei uomini. Ciò che in quel momento mi venne quasi naturale, vale a dire che, quando uno degli agenti di punto in bianco mi colpì la faccia, io lo ricambiai con la medesima energia, non credo di averlo mai raccontato a nessuno durante la mia lunga prigionia, perché dopo un paio d'anni ormai anche a me pareva improbabile, anzi mi sembrava inventato.»

«Alla mia protesta mi aggredirono tutti quanti, quindi mi ripeterono di nuovo la domanda, di nuovo mi aggredirono, infine mi gettarono a terra per prendersi cura della pianta dei miei piedi. In qualche modo me li scrollai di dosso, dopo di che, con l'aiuto di un quinto uomo che fino ad allora era rimasto appoggiato al muro ad osservare, mi avvolsero in un tappeto. Uno di loro mi si mise in ginocchio sul collo, un altro sulla schiena, mentre due mi tenevano tese le gambe sotto il manganello in posizione per colpire. Dopo due serie di venticinque colpi, mi srotolarono dal tappeto e, a spinte, a calci, a colpi sulla nuca, mi costrinsero a correre in giro per la stanza. Nel frattempo mi urlavano le loro tre domande, il quinto invece se ne andò alla chetichella, per ritornare poi, quando i suoi compagni iniziarono il mio nuovo turno di avvolgimento nel tappeto, con un cucchiaino pieno di sale. Mi aprirono a forza, con un coltello, i denti che tenevo serrati e mi riempirono la bocca di sale. Quindi cominciarono la nuova risolatura.»

Il testo fa differenza tra la sala del pianterreno e quella del primo piano. In quest'ultima, che faceva parte di un altro appartamento, non potei entrare. Ma dalla disposizione delle finestre e dalla pianta dell'edificio dedussi che non dovevano essere differenti quanto a forma e dimensione. Ora siamo di nuovo al pianterreno.

«Non ricordo quando fu, se la mattina o il pomeriggio, ma ancora oggi vedo davanti a me quell'enorme bacile di latta riempito per tre quarti di acqua che gli agenti portarono nella stanza. Mi ordinarono di spogliarmi nudo. Quindi mi ci fecero sedere dentro, dopo aver portato nell'acqua per mezzo di un apparato uno dei poli della corrente elettrica. A quel punto cominciarono a mettere in contatto l'altro polo con il mio corpo. Prima soltanto la schiena, poi le parti più delicate, più sensibili, soprattutto le mucose. Mi stava di fronte con il manganello in mano un agente più anziano, robusto; i suoi corti capelli rossi e i suoi ispidi baffi rossi quasi mandavano luce nella penombra. Accanto a lui, parimenti armato di manganello, corpo da pugile, collo taurino, pelle scura, c'era un giovanotto a gambe divaricate. Gli altri lo chiamavano con un vezzeggiativo, Csöpi. Ogni volta che io, dopo una scossa elettrica, macchinamente facevo un salto, Csöpi e quello con il volto da cavallo mi menavano giù con il manganello un colpo sulle spalle e mi respingevano indietro nel bacile.»

«Aprirono le manette e mi spinsero dentro la cella, questa volta nella seconda. Ma stavo in quell'antro umido soltanto da pochi minuti, quando la porta si aprì e mi condussero al primo piano. Poco dopo giunsi in una stanza tipo salone come la prima volta nel pomeriggio. Anche ora dietro la tavola a forma di T presiedeva Gábor Péter, circondato dal suo stato maggiore. Ai piedi della T, sulla destra, c'era László Rajk. Io fui guidato verso sinistra, in modo che ci guardassimo in faccia.

«Sulla tavola davanti a Rajk c'erano dei fogli di carta, lui aveva in mano una matita appuntita. Non indossava né giacca né cravatta, era in una camicia gualcita, mezzo sbottonata, mentre i pantaloni grigio topo, privi di cintura, gli scivolavano abbondantemente al di sotto dei fianchi. Alzò verso di me il viso, che avevo conosciuto sempre rubicondo, ma che ora era color cenere, i suoi occhi mi fissavano spenti. Le rughe sulla fronte si erano accentuate, erano diventate dure grinze, mentre i tratti del volto estenuato venivano attraversati

da tre solchi paralleli, quasi fossero stati tirati con la riga. Ancora oggi nessuno sa, a parte i responsabili materiali e i loro superiori, che cosa abbia subito Rajk nel primo periodo di carcerazione e anche per me sono rimasti un mistero quei tre solchi orizzontali che attraversavano il volto dell'ex ministro.»

Dopo aver fatto le fotografie abbandonammo la stanza dove probabilmente si trovava la tavola a forma di T. Per quella stanza la famiglia del poliziotto aveva chiesto ai villeggianti mille fiorini al mese. Durante la preparazione dei bagagli ci venne di fare il nome di I., un'amica di V., che è l'unica fra i testimoni principali del processo Rajk che viva in Ungheria e che, analogamente a Béla Szász (il quale vive a Londra), avesse rifiutato di dare falsa testimonianza. Probabile che anche lei sia finita in questo edificio. Infatti quando nel 1968 sono andato a trovarla nel suo appartamento nella vecchia Buda, chiedendole di raccontarmi le cose, anche lei mi aveva parlato di una villa, di tre o quattro cantine che servivano da celle, dove, nei primi giorni di carcere, lei fu buttata dentro dopo essere stata percossa a morte e mentre era straziata dalle allucinazioni provocate dalla sete e dalla fame. Mi raccontò che, quando fu un po' rinvenuta, sentì come se da qualche parte suonasse una musica, una musica da ballo, che poi si accorse di un finestrino nella cella, raccolse tutte le sue forze e vi si trascinò, anzi vi si tirò su, e così attraverso il vetro e la grata vide dei lampioncini illuminati, appesi a fili tesi tra gli alberi, e delle coppie che ballavano sull'erba. Era convinta di essere impazzita. Poi però erano venuti a prenderla, l'avevano portata attraverso una grande stanza tipo salone dove c'erano delle persone sedute, la musica suonava, musica da ballo, e anche da lì si vedeva quella gente ballare nel giardino con i lampioncini.

Nell'estate del sessantotto al racconto di I. svenni. Per un po' mi ero fatto forza, avevo chiesto un bicchiere d'acqua, ma poi lentamente mi sentii scivolare dalla sedia. I. mi fece sdraiare sul suo letto e mi mise sul cuore un impacco di acqua fredda.

«Mentre ai piedi della tavola a forma di T fissavo i miei ex compagni di università, non mi rendevo conto della situazione grottesca e nemmeno del futuro che ci attendeva in agguato. Tutta la mia attenzione era presa da quei tre solchi orizzontali. Ero afferrato dall'idea ossessiva che il volto di Rajk si sarebbe immediatamente spezzato lungo la linea di quei solchi. Allora Gábor Péter gridò il mio nome.»

H. consigliò a Gábor Péter di scrivere le sue memorie, era l'unica cosa buona che potesse ancora fare.

I. con ogni probabilità non scriverà più le sue memorie, da qualche anno è molto malata. Mi raccontò che in quella certa casa dov'era la

festa in giardino fu interrogata da un ufficiale russo. Erano stati a quattr'occhi e avevano parlato in tedesco.

«Non credo che il russo dal volto da prete provasse per sua natura piacere di fronte a qualsiasi crudeltà, doveva essere invece propenso alla tenerezza e al sentimentalismo. Il giorno dopo, tornando dal pranzo, mi mise davanti su una carta bianca tre pesche. Non tanto nel fatto in sé quanto piuttosto nel modo di questi e analoghi gesti mi pareva di scoprire ogni volta le tracce di una qualche caritatevole umanità. Per questo immagino che egli facesse usare l'elettricità non mosso da rabbia, magari nemmeno spinto dalla propria volontà ma per rispettare un rituale obbligato.»

Prima del suo arresto I. era stata innamorata di uno jugoslavo che, lei supponeva, venne appositamente picchiato nella stanza attigua. Lei lo sentì, riconobbe le sue grida e poi si rese conto anche di quando l'urlo cessò. Percepì il suo silenzio. Secondo lei, fu là, nell'altra stanza, che venne ucciso.

«I miei quattro accompagnatori si diressero di nuovo verso l'alto. Passammo accanto alla porta a due battenti del primo piano, lasciammo dietro di noi il secondo piano in una tromba delle scale sempre più piccola oltrepassando le finestre chiuse, anche qui, da saracinesche nere. A destra, da una sporgenza, apparve una porta di metallo cui io legai, confesso, come in un orrido presentimento privo tuttavia di motivi evidenti, il sospetto che desse direttamente sul vuoto. Ma oltrepassammo anche quella porta di metallo e, alla fine della rampa, mi spinsero in un vano esagonale. Salvo quella in cui era la porta, tutte le altre pareti erano quasi riempite da piatte finestre rettangolari che stavano lì nere e mortuarie come le loro consimili delle scale. Ciò nonostante tutta quella serie di finestre che andava torno torno lungo le pareti induceva a ritenere che si trattasse di una torre, da cui sicuramente si godeva un delizioso panorama sulle colline di Buda e forse su tutta la città.»

«Dopo questo la porta della mia cella non di rado si aprì nel bel mezzo della notte. Mi attorniavano cinque o sei uomini cupi, mi mettevano le manette, mi facevano sedere in un'automobile e mi portavano fuori città. Mentre stavo stretto fra i due agenti, nel fragore dell'automobile, accecato da occhiali con incolate sopra delle toppe e l'automobile serpeggiava ardita prima lungo strade quiete e poi per sentieri di campagna, mentre sentivo soltanto il rombo del motore e lo stridere dei freni, ma nessuna voce umana, nessun rumore proveniente da qualche altro mezzo di trasporto, mi tornavano in mente non soltanto le minacce di Farkas, ma addirittura la mia infanzia religiosa, quando avevo pregato per ottenere una morte lieve. E il colpo alla nuca mi sembrava proprio una morte lieve. Tuttavia di solito finivo soltanto nella cantina di qualche villa segreta, perché la polizia politica disponeva di numerose case di villeggiatura, uguali o simili all'edificio con la tavola a T dove avevo trascorso i primi giorni e dove più tardi ebbi il confronto con Rajk. Così, lentamente, mi abituai ai silenziosi viaggi notturni e anche se al principio mi era venuta la pelle d'oca, a un certo punto quasi non mi preoccupai più di sapere se sarei tornato o no.»

Le citazioni sono state da me tratte dal libro di Béla Szász.

Nonostante vi siano coincidenze, non posso naturalmente affermare

con piena certezza di aver trovato proprio quella casa, ma forse ne ho trovata una tra le tante.

Posso parlare solo di probabilità. E di quel momento in cui un uomo di trentacinque anni siede di fronte a un uomo di sessantacinque conversando pacatamente, mentre in bicchieri bombé sul tavolino brilla il cognac greco.

Ma tutto questo è accaduto più tardi, verso le sette. Un'ora dopo che, di fronte alla biblioteca dell'università, nel bar latteria, dopo aver bevuto un frullato di lamponi, K. mi ha consegnato il diario. Dal quale ho saputo che quel giorno era un ventitré di novembre, mercoledì, perché l'ho ricevuto nel giorno stabilito.

Poi nella notte tra sabato e domenica vi ho scritto tutto questo.

Pioveva tranquillamente.

Continuate voi a scriverlo.

LAJOS GREDEL (1948)
SACRIFICARE LA REGINA
(VEZÉRÁLDOZAT, 1990)³⁰⁴

Il caso di P.L., giovane maestro di scacchi, mi piacerebbe definirlo un pasticcio epistemologico, infatti va oltre i più complicati problemi da scacco matto. Eppure la storia, in sé, non è che una banale storia quotidiana. In una nebbiosa sera di gennaio P.L. viene aggredito in via Széplak e a la sua ragazza, Eszter, viene violentata.

Potevano essere le undici, P.L. e la sua ragazza erano in attesa del tram. La bettola di fronte stava per chiudere. Nella nebbia P.L. non vedeva granché e, pur avendo notato un gruppo di quattro-cinque ubriachi uscire dalla bettola, all'inizio non si era fatto venire cattive idee. I tram non arrivavano da nessuna parte. Su proposta di Eszter andarono a ripararsi nel passaggio, dove faceva un po' più caldo, potevano baciarsi senza dare nell'occhio e riuscivano anche a vedere la fermata. Si vedevano da due anni e avevano fissato per i primi di marzo la loro festa di fidanzamento. Erano stati al cinema, poi P.L. aveva convinto Eszter a passare la notte da lui. In quell'angolo del passaggio li circondava un buio talmente intimo che sembrava loro di essere quasi invisibili per il mondo esterno. P.L., giovane maestro di scacchi, posata la mano sinistra sulla vita della sua ragazza, con la destra andava spostando la sciarpa dal collo così da poterle arrivare con le labbra all'orecchio. Fu in quell'istante che ricevette sulla schiena una spinta violenta. P.L. si voltò e vide davanti a sé un robusto giovanotto, più alto di lui d'una testa e mezzo. Il tizio aveva lineamenti volgari, un grosso labbro inferiore e una chioma scura, folta e riccia. Si sentiva dall'alito che aveva bevuto.

- Vattene. La ragazza è la mia fidanzata, - disse P.L.

Ma commise il grave errore di girargli le spalle, permettendo così a lui di colpirlo da dietro. Privo di sensi, P.L. rimase steso a terra, in quell'angolo buio del passaggio, un po' meno di mezz'ora. Ritornando in sé avvertì un dolore acuto alla testa, poi pensò che in quel posto, se fosse rimasto lì fino alla mattina dopo, sarebbe anche potuto morire congelato. Chi l'avesse visto steso in quel cantone, sarebbe andato via ritenendolo un ubriaco. Si trascinò verso la strada rischiando di svenire un'altra volta, perché a ogni passo era come gli scavassero con un coltello nella ferita alla nuca. Eszter era stata inghiottita dalla terra. Per altro, si andò profilando nella nebbia il tram

numero cinque. P.L., senza star lì a tergiversare, ci montò sopra. Abitava molto lontano, a Récse, in casa dei genitori, e, se avesse perduto l'ultimo tram, sarebbe dovuto tornare a piedi, visto che a Bratislava era piuttosto complicato trovare un taxi. Comunque, non aveva con sé molto denaro. Ad ogni buon conto, una volta sul tram esaminò il portafogli e, fortuna nella sfortuna, non mancava neanche uno spicciolo. Solo di Eszter si era perduta ogni traccia.

Il giorno dopo alle sette di sera P.L., davanti a una spremuta di limone, stava aspettando la sua ragazza nel circolo degli scacchi. Eszter frequentava l'università, lui invece era ingegnere in seconda all'Istituto di ricerca dell'Ispettorato delle acque, ma ogni pomeriggio alle tre andava al circolo. Di Eszter tutti sapevano che era la sua fidanzata e quindi aveva libero accesso. Talvolta lei arrivava prima e allora cenavano lì, al circolo. Altre volte se ne andavano in cerca di una trattoria nella città vecchia o magari preferivano andare al cinema invece di cenare. Ora la ragazza stava ritardando moltissimo e P.L. provava le pene dell'inferno. Finché, circa alle sette e mezzo, non intravide nel guardaroba la figura sottile di Eszter. Era scossa e spaventata, sospettava, disse, che per la strada qualcuno l'avesse seguita. Beh, era anche possibile, anzi molto probabile, che non l'avesse seguita nessuno. Prima di sedere esaminò la ferita di P.L. Tolse il cerotto e osservò sulla nuca il gonfiore grande come una noce: nonostante il colpo non aveva sanguinato, vi era soltanto una macchietta rossa al centro.

- Ti ha sistemato proprio bene, quella carogna, - constatò con rabbia.
 - Ma tutto questo è niente rispetto a quello che ho passato io.

Intorno c'era troppa gente conosciuta, chiunque in qualsiasi momento poteva decidere di venirsi a sedere al loro tavolo. Perciò P.L. propose di trasferirsi nella sala delle scacchiere, dove potevano starsene da soli loro due. Eszter era agitata e si risolse con difficoltà, con esitazione, a raccontare quanto le era accaduto la notte. P.L. venne a sapere da lei quanto segue: dopo che lui era stato colpito, sul posto erano apparsi altri tre giovanotti. Avevano circondato Eszter. Quello che guidava l'aggressione, a quel punto, aveva tirato fuori dalla tasca un coltello a serramanico e, spingendo la lama nei fianchi di Eszter, l'aveva costretta a seguirli. Non si erano allontanati molto. Sempre in via Széplak, all'altezza dell'albergo Palace, lui l'aveva spinta in un portone tutto spalancato. Due degli altri erano entrati anche loro, il terzo era rimasto fuori a fare la guardia. Attraverso un lungo passag-

gio erano arrivati in un cortile sporco e abbandonato. L'aggressore di Eszter qui si era presentato. Ovviamente non aveva detto il proprio nome, aveva soltanto comunicato che, durante il servizio militare, era già stato in carcere una volta per violenza carnale. Adesso era sposato, con un bambino di tre anni, quindi non aveva nessuna intenzione di finire un'altra volta in galera. Perciò sollecitava Eszter a comportarsi ragionevolmente. Se si fosse azzardata a urlare, l'avrebbe ammazzata nascondendo il cadavere nella cantina di quel palazzo disabitato, così l'avrebbero ritrovato solo dopo qualche giorno o magari mai. Se invece si fosse comportata con ragionevolezza, non le avrebbero fatto alcun male. Eszter, nonostante il terrore che stava quasi per farla impazzire, non si era persa d'animo. Aveva risposto, senza mentire, di avere le mestruazioni. La cosa però non aveva turbato affatto il suo aggressore: tanto meglio, aveva detto, gli piaceva il sangue. Aveva rispedito al portone i due suoi compagni e aveva tranquillizzato Eszter: a quelli non l'avrebbe ceduta. Dopodiché, afferrata la ragazza, l'aveva gettata contro una parete e nel termine di tre quarti d'ora lei era stata violentata due volte. Nell'intervallo avevano scambiato anche qualche parola. Ma il bruto, che poi faceva il manovale dei muratori, dopo aver svuotato dentro di lei il contenuto dei suoi testicoli anche la seconda volta, si era messo a colloquiare bonariamente:

- Insomma, sei una studentessa.

- Sì. Studio medicina, - aveva risposto Eszter e quello le aveva mollato un potente schiaffone.

- Allora beccati questo, - aveva detto. - Gli intellettuali non li posso vedere. Mi piacerebbe proprio ficcarti dentro il coltello. Così potresti farmi vedere che dottoressa sarai.

Poi, sghignazzando, l'aveva abbandonata lì. Lei, ormai sull'orlo della pazzia per il terrore, soltanto dopo molto tempo aveva trovato il coraggio di uscire sulla strada attraverso quel profondo tunnel. Mezzanotte doveva essere trascorsa già da parecchio, perché le strade erano deserte e nemmeno i tram passavano più. Naturalmente Eszter prima di tutto era tornata nel punto dove P.L. era stato aggredito. Ma di lui nessuna traccia.

Fin qui il secondo capitolo della storia. P.L. aveva il voltastomaco e giurò che la cosa non sarebbe finita così. Prima di tutto disse che subito, il giorno successivo, dovevano denunciare il fatto alla polizia. Con sua sorpresa Eszter non ne volle sapere. Agli argomenti inconfu-

tabilmente logici di lui ogni volta rispondeva scuotendo la testa in cenno di diniego.

- Non ha nessun senso, - ripeteva. - Al momento di uscire di prigione (perché mica vi rimarrebbe per l'eternità), ucciderebbe qualcuno.

- Ma perché, così non è un pericolo pubblico?

- Sì, ma...

- Hai paura che si vendicherebbe su di te, dopo essere tornato in libertà?

- Sì, - disse la ragazza. - Ho molta paura di lui. Se finora non ha ammazzato nessuno, in prigione è sicuro che diventerebbe un vero assassino.

Il terzo capitolo della storia si consumò poco prima di Pasqua, quindi successivamente al loro fidanzamento. P.L., giovane maestro di scacchi di belle speranze, in vista del compleanno di sua sorella maggiore andò ad acquistare nella pasticceria accanto al proprio luogo di lavoro una scatola di cioccolatini. Quella scatola aveva stampato nella sua parte superiore, come ornamento, un quadretto che rappresentava una usanza pasquale: un giovane in costume folcloristico in procinto di gettare un secchio d'acqua sopra una contadinella accanto a lui, anche essa in costume e con la treccia. Il quadretto attirò l'attenzione di P.L. e per un attimo forse addirittura gli si fermò il cuore. Chiese alla cassiera di non incartare la scatola e la sera, al circolo, fece vedere il quadretto a Eszter. La ragazza mise di scatto una mano davanti alla bocca per impedirsi di urlare:

- È lui!

- Ne sei sicura? Io là, nel passaggio, non l'ho visto bene in faccia.

- Più che sicura, - disse Eszter.

P.L. sistemò la scatola nella propria borsa e nello stesso istante ebbe un'idea ardita, di cui però non fece parola con la fidanzata. Per il regalo alla sorella comprò una seconda scatola di dessert, mentre prese la prima e, subito dopo la festa, andò con essa nella fabbrica di cioccolata. Al reparto pubblicità dopo un po' di tiremolla gli diedero l'indirizzo del fotografo che aveva scattato il quadretto con la scena pasquale. P.L. ebbe sfortuna. Il fotografo era all'estero e quindi soltanto alla fine del mese riuscì a parlarci. Ad ogni modo, per buona sorte aveva il telefono e quando una mattina P.L. lo chiamò dall'Istituto di ricerca dell'Ispettorato delle acque, finì per accettare, benché controvoglia, di incontrarlo. Poiché non si sarebbero riconosciuti, il fotografo gli disse di andare a casa sua. Abitava a Tégla mező, in un

palazzo d'affitto nemmeno tanto orrendo. Grosso modo aveva l'età del giovane maestro di scacchi, ma tra la barba e sulla testa quasi rapata a zero spuntavano già parecchi fili grigi. Arrivò circondato da un mucchio di bambini: P.L. li contò, erano esattamente cinque. Nemmeno il più grande sembrava avere più di sette anni. Il fotografo, forse perché già pentito di aver messo al mondo tutti quei figli, forse per altro, lo accolse imbronciato e insospettito. La sua diffidenza aumentò ancora quando P.L. gli espose lo scopo della sua visita e gli chiese se conosceva l'uomo che si vedeva sulla scatola di cioccolatini.

- Fero? - domandò il fotografo. - Cosa vuole da lui?

Il giovane maestro di scacchi si era preparato a questa domanda, a casa aveva provato la risposta anche più d'una volta.

- Siamo amici. Abbiamo fatto il servizio militare insieme, - disse.

Poi fece come uno che non sa se è giusto o no dire tutta la verità e indugiò per un istante. Dopo una breve pausa continuò:

- Anzi, per meglio dire, siamo stati dentro insieme. Sa, quando Fero... per quella violenza sess... - e si mangiò la fine della frase.

Il trucco era un tantino rischioso, perché dalla faccia P.L. non risultava né un depravato né un pregiudicato. Cosa non avrebbe dato in quel momento per avere, mettiamo, una brutta cicatrice in faccia. Comunque il fotografo abboccò:

- Beh, sì. Fero è un ragazzo in gamba, però quando beve non si controlla più. Diventa semplicemente un pericolo per la vita delle persone.

- È vero, - annuì P.L. - Dopo il soldato non l'ho più rivisto. E adesso, che cosa mi sono trovato davanti? Questa foto qua! - E indicò la scatola di cioccolatini.

- Eppure sta qui a Bratislava, - disse il fotografo. - Abita in un alloggio operaio.

E senza esitazione diede a P.L. l'indirizzo.

Il giorno successivo, quando dall'Istituto di ricerca dell'Ispektorato delle acque invece di andare al circolo degli scacchi si recò direttamente all'alloggio operaio indicato, ebbe fortuna. Il delinquente di nome Fero si trovava in casa e P.L., secondo gli ordini del portiere, lo attese nell'atrio. Quel miserabile criminale non finse nemmeno per un attimo di non riconoscerlo. Addirittura ghignava, con malignità e sarcasmo, per cui l'espressione del viso risultò in netto contrasto con le sue parole, che indicarono invece pentimento. Perché, con non po-

ca sorpresa di P.L., disse:

- Mi dispiace davvero di averla colpita. Spero che non le sia successo niente di grave.

- Lei ha violentato la mia fidanzata. Per questo pagherà.

Fero, il toro dei tori, il manovale dei muratori dai testicoli traboccanti, non credeva alle proprie orecchie.

- Io violentata? Chi le ha detto questo?

- Lo nega?

- Sa cosa? - disse la canaglia. - Qui dietro l'angolo c'è un'osteria. Andiamo lì che le dirò la storia.

Nel buco buio e puzzolente che quel tizio odioso con eufemismo aveva chiamato osteria, P.L. poté riascoltare di nuovo la storia sentita da Eszter. Però non era la stessa. Fino al lurido cortile del palazzo abbandonato di via Széplak tornava tutto. Lui riconosceva anche di aver davvero violentato la ragazza, una volta. Ma soltanto una volta! Non è indifferente quante volte?, pensò il maestro di scacchi. No, non era indifferente. E difatti il resto della storia, da questo punto in poi, prendeva una rotta lontanissima rispetto a quella che aveva seguito nel racconto di Eszter. Lui sosteneva che dopo il fatto gli sarebbe venuta una terribile paura, si sarebbe ricordato degli anni trascorsi in carcere e, da un momento all'altro, gli sarebbe scomparsa la sbornia, come non avesse bevuto nemmeno un goccio di vino. Naturalmente, mai gli sarebbe passato per la mente di far del male a Eszter. E proprio in quell'istante sarebbe accaduto qualcosa che lui assolutamente non si aspettava. La ragazza lo avrebbe abbracciato, si sarebbe messa a baciare e dopo, senza alcuna costrizione, si sarebbe aggregata a loro. All'albergo Palace la comitiva doveva sciogliersi, ma uno degli amici del farabutto di nome Fero, quello che era stato messo sul portone a fare da palo, avrebbe loro proposto di andare a casa sua. Eszter avrebbe accettato con entusiasmo. Il tizio aveva in affitto un monolocale a Ligetfalu, così per arrivarci avevano preso un tassì davanti ai grandi magazzini Prior. Il padrone di casa aveva il cuore d'oro, sosteneva il lurido delinquente di nome Fero, per cui avrebbe subito liberato per loro due la propria stanza mentre lui si sarebbe ritirato in cucina rincantucciandosi fino alla mattina su un divano sgangherato. Eszter si sarebbe subito spogliata, avrebbero anche bevuto un po', ma poi lei si sarebbe rivolta a questo Fero con la strana richiesta di essere violentata di nuovo, con la stessa brutalità del cortile. Insomma, la cosa era andata così.

- Non credo nemmeno una parola, - disse P.L.

Fero s'infilò in bocca una gomma da masticare e fece un cenno con la testa.

- Beh, allora andiamo laggiù e io le faccio vedere la casa.

P.L., giovane maestro di scacchi di successo, si lasciò convincere. Non dovettero andare molto lontano. A Ligetfalu, alla fermata vicina al ponte, scesero dall'autobus e a circa cento metri da lì entrarono nel portone di un palazzo di dieci piani. Si fermarono davanti a un appartamento del secondo piano.

- È questo, - disse l'uomo. - Entriamo?

- Ci mancherebbe altro, - rispose P.L. - Perché mi aggredisca di nuovo?

- Come preferisce.

P.L., eccellente maestro di scacchi, così giovane da poter diventare un giorno addirittura campione del mondo, con la compostezza appunto di un futuro campione respinse perfino l'idea che il racconto di quel miserabile delinquente non fosse una spudorata menzogna dalla prima all'ultima sillaba.

Tanto tempo prima, all'epoca del liceo, gli era accaduto di compiere sulla scacchiera una tale impresa da esserne orgoglioso ancora oggi, si rammentava ogni particolare di quel finale di partita. Lui la regina aveva sacrificato, per ottenere, con una azzardata combinazione di due alfieri e una torre, uno scacco matto in quattro mosse, e contro un avversario che era maestro internazionale. Il primo sabato che seguì alla conversazione con quella carogna putrefatta di nome Fero, P.L. ripeté davanti a Eszter la fase decisiva della partita che a suo tempo gli aveva portato tanta gloria. Ogni fine settimana Eszter pranzava a casa sua, a Récse, e dopo il pranzo i genitori di P.L. discretamente scomparivano per qualche ora, così fino alla sera la casa restava a loro disposizione. Potevano essere le quattro del pomeriggio quando lui preparò la scacchiera. Erano usciti dal letto. Dopo aver fatto l'amore Eszter ogni volta pudicamente rassettava le coperte, pur sapendo che i genitori di P.L. non avrebbero mai messo piede in quella camera senza il permesso del figlio. Lei sapeva poco di scacchi, tuttavia si sforzò di seguire il ragionamento del fidanzato. P.L. si scaldava talmente nell'analisi della partita che forse neppure si avvide di parlare d'altro, di principi molto più generali. Che negli scacchi bisogna subordinare tutto a un unico obiettivo, costringere l'avversario allo scacco matto. Ma a questo obiettivo si può giungere

in diversi modi. Lo stesso vale per la verità nella vita, diceva. Allo scopo di far luce sulla verità talvolta siamo costretti ad agire con durezza, diceva, dobbiamo mettere a rischio il nostro futuro, magari addirittura il senso della nostra vita. Allo scopo di far luce sulla verità talvolta ci conviene addirittura sacrificare la regina. Anzi, conviene addirittura subire una sconfitta.

- Andiamo a fare una visita, - disse dopo.

- A chi? - si meravigliò Eszter.

- Vedrai.

Il tempo era insolitamente freddo e ventoso, per essere metà maggio. Quando a Ligetfalu scesero dall'autobus, un vento furioso quasi strappò dalle spalle di Eszter la giacchetta di tela. P.L. pensò che probabilmente quella sarebbe stata l'immagine della ragazza che gli sarebbe rimasta più a lungo nella memoria. Lei nel vento, eretta, quasi orgogliosa, con lo sguardo che parlava di pentimento ma che rivelava anche la consapevolezza di essere stata sconfitta.

Poco più tardi, nel caffè contiguo alla chiesa protestante, la ragazza disse:

- Ero terrorizzata quando mi puntava il coltello al fianco. E ero terrorizzata anche in quel maledetto cortile buio. Mentirei però se dicessi di non aver avuto piacere. Alla fine non provavo affatto terrore di fronte a lui. A quel punto non avevo più nessuna paura di morire. Se mi voleva ammazzare, che lo facesse. Non m'interessava. E c'è un'altra cosa ancora. Sono arrivata all'orgasmo.

P.L., futuro campione del mondo di scacchi, ebbe la sensazione di venir calato in una tomba profonda.

- Allora lo ami.

La ragazza negò, scuotendo la testa.

- No. Lo odio. Amo te. Ti amo allo stesso modo di ieri o dell'anno scorso. Lui lo odio. E però non vedo l'ora che arrivi lunedì, che ritorni dal paese, dalle sottane della moglie, e che, prima dell'appuntamento con te al circolo, mi porti in casa del suo amico e mi violenti. Più è brutale, tanto meglio. Ma lo odio. Di più odio forse soltanto me stessa, per essere capace di una tale infamia verso di te con cui sono fidanzata e che ammiro sinceramente.

- Non ti capisco, - disse P.L.

- Perché tu sei intelligente, - rispose Eszter, - solo intelligente. Il che, a quanto sembra, è troppo poco.

- La cosa migliore sarà che tu te ne vada adesso, - disse P.L.

La ragazza fu d'accordo. Prima di andarsene si tolse l'anello di fidanzamento. P.L. portò agli occhi il piccolo cerchio d'oro e vi guardò attraverso, come fosse un cannocchiale, esaminando la facciata severa e dignitosa del novecentesco Palazzo della Posta, per evitare così di cedere alla forte tentazione di voltarsi e lanciare, da lì seduto, un ultimo sguardo alla figura sempre più lontana della sua ex fidanzata. Mai seppe con maggior certezza che la scienza del perdono e della comprensione è di ordine superiore persino del più elevato senso della verità, ma lasciò andar via la ragazza, perché capiva che lei aveva ragione. Lui era soltanto intelligente e mai sarebbe cambiato.

PÉTER ESTERHÁZY

A CASA - FUORUSCITA ROZZA E CORRETTA - ³⁰⁵
(OTTHON - JAVÍTOTT, NYERS KIVEZETÉS -, 1986)³⁰⁶

ai miei amici e ad altri

Ecco qui l'ultima frase, è bella, sarebbe un peccato lasciare che si perda. La prima frase racconta dell'ultima, la seconda della prima e di se stessa. Nel seguito non segnaleremo più che racconta di sé, lo accettiamo come handicap della frase d'oggi questo narcisismo un po' floscio, e quindi, per impiegare le categorie dell'estetica marxista, vade retro Satana, oh pardon, che bassezza, quindi accettiamo che divenga visibile non soltanto l'oggetto rispecchiato (in questo caso: lo specchio, talora lo sp[egli]o dello specchio), ma anche il soggetto, lo svolgimento e le circostanze esterne dello specchiare stesso; la quarta frase è metodologica e ha un che di cammello rachitico. Ciò non le impedisce di galoppare trionfante nei nostri paesaggi. La quinta è prevenuta e irosa. La settima frase, ponendosi sulle spalle della sesta, commuovendosi, comprende la quinta.

L'ottava frase, approfittando dell'alibi e dello slancio da parvenu del nuovo capoverso, vorrebbe subito parlare di ciò intorno alla cui impossibilità essa vorrebbe esprimersi *insieme* con tutte le altre compagne (il coro dei bambini nello *Stabat Mater*?!), essa esemplarmente esita per un buon tratto... ciò nonostante non sa per dove prendere, pesta i piedi in terra ancora un po', fa qualche sforzo, ma secondo le sue buone abitudini non vorrebbe abbandonare l'eleganza che le è stata assegnata, perciò si curva in giù e delicatamente tocca la nona frase. Questo sommosso riconoscere il fallimento la rende amabile (beh, grazie a questo, la nona frase si è magicamente trasformata), ciò può anche far sospettare che il gesto tenero e rassegnato di poco fa, quella simpatica confessione di impotenza, fosse poco più di una moina. Civetteria - di norma i nostri difetti corrispondono alle nostre virtù.

È vero, però nemmeno questo ci aiuta, giacché a quale fine e a quale pro sapere, se non siamo in grado neppure di intendere cosa viene prima e cosa viene dopo; di intendere *alla fin fine quale mistero si celi dietro il comportamento riservato del Magister Diaterici*; se non siamo in grado di intendere chi possa essere quel giovane che invano minacciamo senza riuscire a scrollarcelo di dosso, che è rimasto in-

collato a noi per lunghe miglia, che ci cammina dietro senza colbacco, stivali e pane, e con il pretesto che a Verbolova non ha niente da mangiare, vuole proseguire con noi fino a Vilna - sarà poi vero questo³⁰⁷? L'undicesima frase è nata dall'immaginazione e l'esperienza non la tiene per le briglie, la mia - esperienza mea - non la tiene per le briglie, la dodicesima frase è la figlia palliduccia di questa medesima esperienza. La frase letteraria ideale può nascere dall'immaginazione, può nascere dall'esperienza, ma deve misurare l'immaginazione sull'esperienza e l'esperienza sull'immaginazione³⁰⁸. È mediante l'esperienza dell'immaginazione e l'immaginazione dell'esperienza che io posso trovarmi fuori da quello dentro cui sto.

In un mondo senza mediazioni non solo non si può vivere, ma risulta impossibile persino scrivere frasi normali³⁰⁹. La verità è - come direbbe Péter Hajnóczy - che Dio c'invia una massa spaventosa di mosche³¹⁰, di che-io-sia. - Quante mosche, quanti che-io-sia, io devo essere?!

Mai mi sono sentito nelle mie frasi come camminassi in vestiti altrui. Vestiti a volte d'un tipo, a volte d'un altro: questo sì! Vestiti smessi, vestiti stralavati, vestiti per mascherarsi: questo sì! Io non ho mai avuto problemi d'identità³¹¹; la frase che ho messo per iscritto è la mia³¹², così pensavo. (Adesso, dopo aver introdotto, se non altri, almeno me stesso alle bellissime lettere, non so più cosa penso. Ciò mi rallegra, perché è nell'ordine delle cose, ho l'impressione che mi aspettino avventure fantastiche, romanzesche. Su, su, non si deve, dàì tesoruccio... - lo dico a me stesso perché nuora intenda.)

In una *parola*, in una *frase* non ho mai trovato «difficoltà»; se ho detto «ho riscritto qualcosa», di norma ho voluto dire che avevo spinto le frasi compiute in un senso o in un altro, i primi saranno gli ultimi, come è scritto (?), e così di seguito. L'ultima cosa che si trova nel comporre un'opera è di sapere quale bisogna mettere per prima³¹³; ogni scrittura comincia ossia termina così, con questo, tranne questa qui, per cui questa qui forse non è una scrittura; non è una non-scrittura, piuttosto è una scrittura-scrittura. Se k è una frase (dove $k > 0$ è un numero intero), allora la frase $(k-1)$: è bella.

La frase, nella mia pratica, non è né bella né non-bella, non è né riuscita bene né non-bene (maligna), la frase: è³¹⁴. Ed è la struttura che porta tutto il peso e che «deve risolvere il problema di se stessa», che deve «sciogliersi», è lei che lotta per la propria esistenza o, meglio, non così eroicamente: che *adesca la propria esistenza*. E quando sen-

sualità, bellezza, larghezza di vedute, minuziosità, lussuria, testardaggine e lealtà e libertà, libertà, libertà sono, come si dice, nelle proporzioni dovute, allora il suo Signore e Padrone onnipotente, quella talpa ottlikiana³¹⁵ (*Talpa! Là è la tana!* - l'onnipotenza sta tutta qui), la ammonisce: adesso, adesso va bene... Maghi rachitici come siamo, noi sappiamo: l'«adesso va bene» vuol dire semplicemente che «d'ora in poi può solo peggiorare».

Io non sono «un uomo autunnale», non ho avuto «anni durante i quali mi sarei trovato alle prese con gravi difficoltà professionali»³¹⁶, quindi non posso nemmeno descrivere la storia di un'ascesa... la storia, effettivamente di estrema importanza anche per altri, di una faticosa sortita. Questo perché le mie sconfitte sono molto più nascoste, anche se certamente non meno pesanti, forse però le si può generalizzare di meno, così come riconoscerle e farle riconoscere dà minor profitto, un minor numero di persone potrebbe dire: «Ah! Insomma, va così. Insomma, anche ad altri capita così. *Insomma, forse ancora non tutto è perduto*».

Questa frase girata e rigirata dice - mentre tiene a distanza l'orda ossequiosa dei curiosi, il curioso per il quale... per il quale in effetti «suona la campana»; rivelatrice è la nostra palese gratitudine - *dunque* (!) dice che una scrittura di *questo genere* è sempre «ben riuscita» in quanto non viene deteriorata o, con maggiore rigore e maggiore alterigia, queste scritture non sono emendabili, riescono bene (o male, ora non importa) così come sono, più o meno il loro scrittore conosceva sempre quella parte del suo lavoro che è possibile conoscere e ha lottato con se stesso finché, più o meno, non ne ha fatto tutto quello che di una scrittura si può fare.

Abbiamo fatto domande e son venute queste risposte, o meglio, le risposte sono effettivamente queste.

Ma allora sarebbe tutto in ordine?

La risposta è che va bene, d'accordo, tutto è in ordine, è questione di mestiere, solo che poi l'arte non è puro mestiere, ma anche grazia; la risposta perciò è che va bene, tuttavia la domanda è se la domanda era fatta bene.

E ciò rispinge il dilemma in quella incertezza di cui parla il titolare delle classiche sconfitte.

La certezza non esiste se non come ipotesi di lavoro. Quindi, benché tutte le mosse vadano bene, comunque di tanto in tanto bisogna guardarsi intorno, bisogna fermare lo sguardo su noi stessi e sul paesag-

gio, su noi stessi nel paesaggio e sul paesaggio in noi stessi: «Insomma, sono finito qui. Insomma, qui mi hanno condotto le mie mosse? Questo è il luogo dove ora sono. In che cosa mi sarei invischiato? Dove dovrei essere? Davvero qui?». Non è che per falsa modestia si debba ritrattare niente, eppure, a questo punto, in tali casi bisogna chiedersi: per dove passare? cos'è una *fuoruscita*? *Sono qui e sono io, e ora per dove passare* - è questo, mio Signore, che dovrete dirmi.

Silenzio.

Va bene così, è per questo che sono scrittore (e non maestro o predicatore).

Quella certa pagina bianca che bisogna riempire, spauracchio degli scrittori, non mi spaventa, non mi ha mai spaventato. La pagina quotidiana, là, alla scrivania mattutina, quella naturalmente sì, è meglio provare spavento una volta che vivere sempre nella paura, ma non ho mai avuto la preoccupazione di non essere scrittore. Il che oggi vuol dire che non ho rincrescimenti da intellettuale, non penso che dovrei, come si dice, fare un lavoro decoroso, anzi penso di fare un lavoro decorosissimo (questo in via di principio, non si tratta di un elogio: che uno scrittore faccia bene il suo lavoro, non vuol dire ancora niente; qui sta la differenza dal muratore, mentre in parecchie altre cose essi si rassomigliano) - all'inizio invece voleva dire che io non sentivo mai la necessità interiore o esteriore di dimostrare di *esserlo*. Saranno più articolati in proposito.

La frase successiva morbidamente... diomio, è già qui. Pietà, madre mia dolce, mamma, guarda, ohimé, ancora una frase. *Figlio mio, la caccia alle frasi t'ha inasprito il cuore*. Temo per te, che bisogno c'è di scrivere cose simili?

Allora, adesso la frase si china morbidamente verso il ragazzo diciassettenne dalla nuca vellutata e gracile come quella dei caprioli, il quale, dopo un compito in classe che poteva anche assumere la forma del racconto e che effettivamente lui, per ragioni di lunghezza, fece così, dichiara, a se stesso naturalmente, «sono scrittore». Ciò gli «uscì» tanto più inatteso in quanto il legame, profondissimo, che fino a quel momento lo univa alla scrittura consisteva nel non saper scrivere. Era catastroficamente handicappato; così, a posteriori, alla luce e all'ombra dei programmi annuali della casa editrice Magvetó³¹⁷, si potrebbe addirittura interpretare come un buon segno, in proposito ci sarebbe perfino qualche citazione di Thomas Mann secondo cui scrit-

tore non è chi sa scrivere, ma colui per il quale scrivere fa problema, qualcosa di simile.

Ebbene, per lui fu un problema sia in montagna che in pianura. Al tempo della quinta ginnasiale perfino il resoconto di *una esperienza vissuta* (!) - compito a casa - concernente una gita scolastica, perfino quello glielo aveva scritto il padre. Lui gli aveva raccontato cosa e come era avvenuto, chi era questo e chi era quello, delineando al medesimo tempo il ruolo e il potere della persona in questione nella classe, il suo rapporto personale con essa, e così via, si era proprio infervorato. «Va bene, adesso mettilo per iscritto», aveva detto suo padre disinvoltato. Questo lo aveva spaventato.

«E come?», aveva detto lui, goffo.

Il padre aveva fatto un cenno con la mano e sbrigato la cosa in una mezz'oretta, visibilmente divertendosi. Lui invece aveva copiato i «fogli A/4 per ufficio senza cellulosa» - gli era piaciuto sì e no. A lui piaceva guardare la scrittura del padre, che legava le lettere in maniera tutta diversa da come imparavano loro, pensava che la scrittura di suo padre fosse «molto intelligente», questo lo riempiva di fierezza³¹⁸.

Il vissuto del componimento era stato alimentato dal triste matrimonio di Madách e con mano leggera aveva condannato Erzsike Fráter³¹⁹; nella conclusione sul dolce si era posata qualche mosca a simboleggiare il male. Egli si ricorda di due cose importanti: la prima è di quanto aveva tallonato la madre come un bulldog per sapere *tutto* sul dolce e «mamma, ma c'è lo zucchero in polvere sopra? perché andrebbe bene, lo zucchero in polvere, *viste le mosche*»; l'altra è che nella novelletta c'era una sorta di cuoca e *questa* l'aveva inventata lui tutto da solo, fino a quel momento lei non era esistita e adesso esisteva, una donna che dipendeva soltanto da lui, poteva farci quel che voleva, ingrassarla, invecchiarla, decideva lui la linea delle anche e la piega segreta del sedere, la grossezza dei seni e dei vettori dei loro movimenti, la goccia di sudore scintillante sui baffettini lanuginosi e l'odore in generale, poteva renderla più intelligente, poteva istupidirla, ucciderla - questo gli dava un senso di ebbrezza. Lo lesse anche al padre, che per un pezzo non disse parola, lui andava raccogliendo, quasi quasi offeso, i fogli - riempiti di scrittura! - che aveva ricevuto dal padre, quando infine l'uomo levò lo sguardo su di lui, «ma guarda un po'», disse con approvazione, e lo congedò.

Il padre apparentemente e/o realmente non s'occupava troppo di lui,

ma nei momenti che sembravano importanti nella sua vita lo sosteneva sempre con naturalezza - proprio com'è dovere di un padre, l'unico dovere. La paternità di suo padre è senza pecche, nonostante che egli vi abbia meno rilievo di quanto vorrebbe il figlio.

La questione era dunque risolta, non aveva però grande importanza, non eravamo diventati macchinisti o matematici ma scrittori, e lui a questo dava meno peso che se avesse detto «ho fame», perché in questo caso uno almeno cerca da mangiare, anche se non si mette subito a correre dietro a una bistecca alla Wellington, comunque affonda la mano «alla cieca» nel sacchetto del pane, una plastica disgustosa, classifica al tatto i resti di pagnotta, poi stacca un pezzo *da qualcuno di essi* (un'abitudine che anche dopo gli resta, fonte di rimbrotti, indipendentemente dal Wellington a questo punto realmente esistente, lui è un *medium*) - sono scrittore, diceva, ciò nondimeno non pensava affatto a scrivere né che doveva applicarsi, sono scrittore, scriverò se sarà necessario.

Non era scrittore, assolutamente, ma la sua sicurezza di sé immerritata, priva di basi... no, non sicurezza di sé ma serenità, sul punto possedeva una certa serenità di fondo - e questo si rivelò molto benefico. Il che risulta perfettamente chiaro a posteriori, ne è grato chi deve. (*Io marino la parola*, questo faccio. Io, che scrivo tante volte io, e i miei romanzi non sono altro che tante cavalcate di io, qualche volta cerco, e quanto!, di marinarlo, di evitarlo: l'io. Uno si protegge, e ne ha: buoni motivi. *Buonimotivi*, prima l'avevo messo in corsivo, poi ho eliminato i caratteri corsivi perché rendevano la frase troppo emozionata; questa frase invece permette di identificare le stregone rie dell'arte). Tuttavia, a circa 21 anno, quando cominciò a scrivere quelle storie brevi, quella sorta di medaglioni, le «avventure gaie e movimentate» dei suoi due alter ego, - egli stesso notò con sorpresa di essere competente, fin dall'inizio, in certe cose, che le aveva in mano, «sulla punta dei suoi ditini», e lo tradusse a se stesso così: all'epoca aveva avuto ragione: era scrittore.

Ma ppoi ecche ci fate co' questo, vossignoria? - anche questo gli era venuto in mente già prima, quando era risultato evidente che, comunque sia, scrittore è chi scrive e *il signore scrive*. - Niente mai passa, non siamo mai oltre niente, niente si può scansare, niente d'importante, niente è questione di forma, perché tutto lo è; il riscatto non è mai una qualche *soluzione*.

La mia vita è legata a frasi, perché io ve la lego. «Sono scrittore.»

«Ti amo.» «Dunque vi amo, piccola Maria Ivanovna.» «Il tempo esiste.» Frasi, frasi, le frasi ci sono - le feste, a volte ci sono, a volte non ci sono. L'indomani del Natale 1977 c'era tutto: le frasi, le feste, il tempo, le Marie Ivanovne e, oltre a tutto questo, come di passata è perfino accaduto un miracolo.

In precedenza un miracolo mi era già accaduto, proprio di quelli da mettere sulla copertina dei grandi rotocalchi³²⁰, ma sappiamo bene che cosa al giorno d'oggi c'è sulla copertina d'un grande rotocalco, ogni sorta di menzogne autorevoli e realistiche, e dai commenti redazionali all'interno veniamo anche a sapere che, grazie ad esse, la nostra vita, si spera, andrà meglio, o peggio, dipende.

Per cui adesso vi racconto come fu concepito il momento più geniale della mia vita. (Vengo fatto concepire, si fa concepire.) Ricopio qui un bel poema di Dezső Tandori, intitolato *Colonna commemorativa di Eraclito*.

T
e
n
t
i
a
m
o
d
i
d
i
r
e
a
l
l
a
p
r
i
m
a

l
e
t
t
u
r
a
q
u
a
n
t
i
v
e
r
s
i
s
o
n
o

Come si vede, è impossibile ottemperare all'ingiunzione concreta della poesia, perché, esemplarmente, nel momento in cui comprendiamo il da farsi, questò non è più fattibile, quando possediamo la poesia, la perdiamo, se la perdiamo, l'abbiamo perduta, quando sappiamo quale cosa bisogna fare, non riusciamo a farla, e se non riusciamo a farla, non la conosciamo e non la conosciamo proprio per questo. Ping pong, è la fine del mondo, spero chi vuole!

Sì ma, a questo punto sono intervenuto io, quella frase avrebbe potuto ricevere lo stile, e lo stile manierato, del romanzo che io avevo terminato l'indomani del Natale successivo.

La poesia di Tandori era apparsa nella rivista *Magyar Műhely*³²¹ di Parigi, e io avrei voluto sapere appunto per quanti versi c'era posto nello specchio della pagina, quanti versi ci stavano, non mi ricordo più perché, evidentemente avrò voluto esservi pubblicato. (Poiché a quei tempi, per dirla con la bella espressione di István Szerdahelyi³²², «la dittatura dello stile neoavanguardistico» non aveva

ancora terrorizzato a sufficienza il pubblico della letteratura e poiché l'ancella dalle calze blu di questa dittatura, lo snobismo, non aveva ancora messo in atto le sue mene corruttrici, i miei scritti venivano respinti quasi dappertutto. I Fancsikó e Pinta³²³ - ovvero, come un funzionario letterario allora di alto grado, nonché collega romanziere, disse, «io ti tengo d'occhio, he he, vecchio mio, conosco perfino il Fancsikó e Pista³²⁴» - gli orfanelli poverini insomma vagavano da un angolo all'altro del paese, perché ogni volta che tornavano, cani fedeli, carogne, io immediatamente li rispedivo il giorno stesso, questo era molto importante, riuscivo a reggere soltanto se ancora nel medesimo giorno spedivo di nuovo il pacco, dopo aver cancellato le note marginali che nel frattempo si erano deposte sui fogli, come p.es.: «fumisteria ampollosa!», «Signori compagni, chi ha mandato questa cazzata?!», «L., rimandalo indietro, ne abbiamo già avuto uno così il mese scorso!», oggi forse amo le note marginali, ne metterò una anche alla fine di questo scritto - su questo scritto ne metterò una bella -, mentre in quel periodo le odiavo di tutto cuore; e per un certo tempo uno tiene duro aiutandosi con la propria superiorità, che non può essere altro, ovviamente, che un'aria superiore, ma sono loro che ce l'avranno sulla coscienza, anche se è vero che è la mia coscienza ad andare in rovina, ma più tardi uno viene certamente preso dalla «paura rozza e corretta»: è che può essere che uno sia effettivamente scrittore, su questo con tanto entusiasmo ha preso accordi con se stesso, è scrittore, solo che è privo di genio! Quindi è privo di genio anche lui e si occupa di una cosa della quale non s'intende. Eppure quanto disprezzava quelle persone, quelle moltissime persone, dai politici ai muratori!... Ma c'era anche che nel frattempo molti buoni autori erano stati pubblicati. Non c'era dunque catarsi, il mondo non era diviso fra cattivi che prosperavano e giusti che venivano spinti sott'acqua. C'era invece un gran miscuglio, come se tutto fosse in ordine. Questo «tutto» appariva finemente consolidato, forse proprio a quei tempi tale consolidamento fine cominciava a diventare di moda. Soltanto lui non veniva pubblicato. D'altra parte sarebbe sembrato piuttosto eccessivo che tutti fossero imbecilli. - È per questo che fu terribilmente importante che la rivista *Magyar Műhely* pubblicasse uno dei miei scritti e, subito dopo, l'*Alföld*. Parigi e Debrecen - questo dentro di me mi piaceva parecchio.)

Appunto sulla poesia di Tandori rapidamente contai le righe e soltanto settimane dopo lessi veramente la poesia. Correvo a destra e a

manca a raccontarlo, ma solo a stento si riusciva a parlare... e poi... e poi nessuno ci credeva *davvero*. Comunque sia, fu una grande cosa, e ovviamente questa storia non parlava di me, e nemmeno del molto sofferente signor Sottosorvegliante, ma... del fatto che «alla fine tutto sarebbe tornato luminoso». Ovvero, anche se tutto non sarebbe diventato luminoso, un miracolo avrebbe trasformato il mondo: lo avrebbe reso migliore, ne ero sicuro.

Ero dunque pronto con quel romanzo³²⁵ sette anni fa, il 26 dicembre, alle due del pomeriggio. Siate là; questa era l'ultima frase - qui è soltanto una parte di frase nella frase 1 ($1 > k > 0$), così passa la gloria del mondo -, mi alzai dalla scrivania, ne venni fuori lentamente, poi vi ritornai di soppiatto e, per precauzione, scrissi ancora: FINE. Non lo nego, anche se sarebbe da negare, sentii un po' di soddisfazione, sentii persino un che mai provato né prima né dopo, avevo fatto (i celesti mi avevano fatto fare) qualche cosa di buono e d'importante. Forse prima o dopo «avevo fatto» ci andava un «forse».

Comunque non dice questo ciò di cui bisogna dire - in quanto dice solo che quando si è lavorato molto e bene, perché almeno questo era sicuramente vero, allora ci si sente tutti inteneriti - dice invece che, non appena sulla carta l'inchiostro si fu asciugato, verso le due e mezzo, ecco il miracolo, più o meno indipendentemente gli uni dagli altri, i miei amici «cominciarono a capitare da me», l'appartamento si riempì di persone, come avessero udito le ultime parole del romanzo, siate là, al che sono-stati-là. Da parte mia, io, naturalmente giocandoli maligno l'uno contro l'altro, li «portavo in camera», mostravo loro, facendo un po' l'importante, i numerosi quaderni riempiti e che l'ultima pagina era l'ultima; e sul loro volto, volti amichevoli ed estranei, vedevo quello che avevo visto sul mio nel caso della poesia di Tandori³²⁶: luce e commozione. Era strano e bello, la gioia mi riempie ancora oggi a pensarci.

Su quel manoscritto non c'era stato niente da portare a termine, si era portato a termine da sé, io avevo avuto un punto d'arrivo, sapendo dove stavo e conoscendo le vie e i modi per procedere avanti.

Tuttavia, da quando, come si dice, anche l'immagine guarda lo spettatore, come va a finire non è affatto ovvio. Il romanzo deve essere completo (oh la vita!), ma deve essere finito (oh l'opera!). Perché, va bene che ha un inizio, ma qual è il *motivo* giusto per farlo concludere? Le domande di questo genere, in apparenza stupide, divengono questioni vitali nelle epoche in cui l'universalità di una cultura è assi-

curata soltanto dalla universalità della sua incertezza e del suo sconvolgimento. - Ti toglie il respiro vedere una bozza di Proust, il proliferare delle aggiunte, quelle nere nuvole a forma di bestie come ficcano dappertutto il loro muso, come il Maestro comincia a de-comporre «il grazioso edificio», comincerebbe un nuovo romanzo, impercettibilmente, e proprio sulle rovine di quello vecchio. Sia Proust che Musil non hanno potuto terminare il loro romanzo non a causa della morte, ma in qualche modo all'inverso: è la morte che *si è affrettata* in loro aiuto... Ma evidentemente è anche questione di carattere: Joyce non si preoccupava della fine.

La giornata ebbe fine, e gli ospiti natalizi se ne andarono. Con la mia amata raccogliemmo le cicche, bevemmo i vini residui, anche l'acquavite (a quel tempo viveva ancora mio zio che distillava, illegalmente, acquavite ed era così bello stare con lui in «stretti rapporti di affari») - e poi, poi io restai solo, come c'era da attendersi.

Non mi dispiaceva tutto questo, passeggiavo in su e in giù nella mia stanza, di quando in quando gettavo un'occhiata verso i quaderni, verso il tempo oggettivato, quando bruscamente, con veemenza e aggressività, pensai: «sono invecchiato», e dissi ad alta voce: «il tempo esiste», e con ciò intendevo che a partire di lì il tempo sarebbe passato, che non era uno scintillante blocco immobile; che, poche storie, anche me avrebbe divorato, come tutti, lo vedevo!, che in qualche maniera mi avrebbe coinvolto, nemmeno io sarei potuto rimanere fuori, che il tempo esisteva, il maligno!, che con misurata lentezza anche a me sarebbe accaduto tutto - vale a dire, perché tergiversare: avevo l'impressione che con quel romanzo *la mia giovinezza fosse volata via*. Al tempo giusto, non c'è che dire. E effettivamente accade, lì, da un istante all'altro, come fosse una decisione, io invecchiai. Ma mi aspettavo anche un qualche segreto segno, perché mi ci ero preparato nella mia giovinezza, mi aspettavo che, nonostante tutto, «questo» avrebbe avuto un lato spettacolare, al di là delle zampe di gallina.

*In principio non c'è niente da portare a ulteriore termine*³²⁷. Il nuovo manoscritto prese inizio a incredibile velocità procedendo in maniera leggermente irritante per la grande ambizione - Erano arrivate le parole! - in quel fragore e stridore che penetrava nei recessi più segreti del corpo e dell'anima, mai provato fino allora, che si potrebbe chiamare con un eufemismo «la comprensione di quello che è stato detto sopra».

Dell'insieme del libro avevo un'immagine esatta, lo concepivo come un paesaggio, sulle tracce di Cézanne, o come un edificio, con stanze, torri, grondaie, tegole d'ardesia, corridoi bui e luminosi, affreschi, scale segrete, soffitta, ragni e ragnatele, grandi spazi liberi e chiusi, lo concepivo come il Quadro Fiammingo (il Disegno del mondo), dove ogni Parte è un intero e dove la coesione delle parti è l'Intero, ovvero, in uno stile meno solenne, come il meccanismo modulare del sistema delle istruzioni per l'uso di una macchina per maglieria o altro; ma tutte queste non sono che parole.

Sembra che sia io stesso ciò di cui parla il libro: una chiesa, un quartetto, la rivalità tra Francesco I e Carlo V...

Eppure questi paragoni non sono quelli di un'anima bella, cioè io parlo per esperienza: COME una Hausfrau mentre sferruzza, una dritta, una rovescia. [Colui, e qualcuno così c'è, che non si sente catturato dalla mia scrittura artistica, potrebbe proseguire con malizia sottile (lo aiuto): una dritta, una rovescia, cappella dentro, cappella fuori...]

Progredivo verso l'interno di quel curioso oggetto che, appunto progredendo, fabbricavo. Nel corso di quel progredire, per dirla male, a mezza via, ma tutto quel che io posso dirne è mal detto, mia madre morì. Ricevetti quindi il segreto segno che aspettavo (...)

«Nel cammino naturale della vita, per molto tempo si rimane totalmente sordi alla morte; sebbene essa venga percepita, non diviene una esperienza ravvicinata, intorno a essa si organizzano riti, ci si scherza sopra, cautamente ci si approssima ad essa(...), solo sull'altro versante, quello delle numerose disillusioni e disfatte, giunti nel deserto dell'età adulta, si comincia a occuparsene davvero, per poi elevarsi in tempo alla sua altezza, semmai vi si riesce»³²⁸ - è di me che parla.

Colui che ha scritto questo è molto vicino alla persona di cui parla; proprio grazie alla sua lontananza. È che un altro, persino l'aria la respira in modo diverso. In fin dei conti gli amici non devono mica pensare allo stesso modo, e tantomeno la stessa cosa, devono soltanto, ma devono, stare in un unico spazio, da vicini o da lontani. Lo spazio è curvo, è così che è più facile capire la cosa, capire perché «qualcuno» sopporta il flusso delle parole, qualcun altro le gibbosità e gli avvallamenti personalistici dei modi di pensare e la importuna prossimità dei gesti tra loro affini; beninteso, a parte gli aspetti contrastanti, vi sono anche altre somiglianze, ma il fatto è comunque

che, poniamo, il romanzo della mia famiglia ha una fine, ma non sono io a scrivere la fine di un (del) romanzo di famiglia³²⁹, io scriverei piuttosto il romanzo della mia famiglia, in una maniera qualsiasi; è vero, colui che ha scritto l'altro, anche lui ha scritto questo, e poi quale famiglia non ha una fine, o se non è la famiglia ad averla, il suo romanzo ne ha certamente una, se essa aveva un romanzo, e se non ne aveva, non ne avrà più, lo spazio è curvo.

Dunque morì; ancora all'inizio del 1978, «tracciando i sotto-insiemi topologici», io stabilii che ci sarebbe stata «materia su di lei», sulla sua vita, 64 pagine fissai, perché con una certa competenza mescolata a superstizione io preferisco dire con esattezza in anticipo «pesi e misure»; alla fine, nel 1983, toccò, in forma modificata, alla «materia su di lei», sulla sua morte, e, senza che io mi ricordassi di quel vecchio appunto, per 64 pagine; lei aveva 64 anni, questo lo mando a dire soltanto a László Beke³³⁰, in regalo, per il caso collezionasse ancora le coincidenze *innocenti*...

Effettivamente, sto scrivendo sulle fini.

Quanto al manoscritto, non andava così bene a termine da sé come il precedente. Era di altra natura. Per farsi vedere si faceva vedere, eccomi qui (guarda che splendore!), e qui e poi ancora qui... ovvero... beh non so, faceva spallucce, con un che di subdolo si appellava alla mia libertà, non a quella europea macilenta, ma a quell'altra, infinita, splendida, quella dello scrittore. Già! Che se per me andava bene, lui era pronto. Perché chi altri all'infuori di te potrebbe dire che cos'è oggi un romanzo, soprattutto che cos'è una introduzione, la quale comunque si misura, in maniera tanto eclatante, solo con se stessa... La tentazione ci fu.

È il motivo per cui lo «portai a termine» almeno per un anno. Cento volte cancellavo una «frase» e cento volte la rimettevo al suo posto. O novantanove. Pignoleggiavo, deciso a morire e vivere.

Dovevo coprire un territorio, *adesso* io concepivo così la completezza e la delimitazione, e a mano a mano che mi approssimavo alla fine, che in questo caso era mal definita o lo era solo in questa maniera metaforica, mi restava un sempre minore margine di manovra, logicamente, mancava un numero sempre minore di cose; dovevo ricoprire delle macchie bianche, distanti le une dalle altre, in maniera tale che non si avessero coincidenze, che quella e solo quella... Ero costretto

La questione è cosa si può fare in simili circostanze. Dovremmo forse seguire il metodo del valente e buon maggiore Trautwetter (il cui nome in fondo potrebbe essere tradotto, alla buona, con tempesta confidenziale) - il quale per intrappolare l'impenetrabile armada annaffia il centro della scrivania con un po' d'idromele e, quando gli ospiti alati vi si affollano a legioni per spegnere la sete, prende una punta di polvere da sparo dalla sua fiaschetta, la sparge su un pezzo di carta, lo arrotola, poi, ai due estremi, dove la polvere non arriva, lo accende e lo getta fra le mosche, proprio nel punto dove esse più nereggiano... È vero, forse, che, dopo aver sgombrato i resti di un tale massacro, ciò che rimane sulla scena avrà, a quel punto, il diritto di collocarsi nel firmamento nitido come una costellazione capolavoro³³¹, ossia come una scrittura davvero decifrabile? (Mészöly)

come un puledro dalle briglie. Bisogna battere il manoscritto finché si muove.

Quando poi giunse il tempo - benedetto e grigio - in cui io potevo spingere la porta della mia stanza senza inquietudine e senza il timore che, da un foglietto volante, da un quaderno per caso aperto, una frase mi aggredisse e io, preso dal panico, non sapessi dare una spiegazione valida del fatto che essa non figurava nel libro e perciò io cominciassi a sfogliare febbrilmente i quaderni pieni di scrittura per mettercela dentro oppure trovarla già lì oppure rendermi conto che di essa non c'era bisogno, quando cioè tutte le frasi erano morte, più precisamente, visto che tutto questo potere alla fine io non l'avevo, quando ogni frase che fosse stata in agguato nei pressi del libro sarebbe caduta morta stecchita - allora, allora è adesso, quando sta iniziando il 1985. Io sono pronto.

Libero il mio puledro. Ramazzo via lo sterco dalla scuderia, ordino i foglietti in cartelle, sistemo queste negli scaffali più difficilmente raggiungibili, riclassifico i quaderni, incollo un foglio bianco sulla loro copertina per «l'indice», non che io abbia tanta voglia di sapere che cosa contengano d'altro, nella mia magnanimità attuale, faticosamente acquisita, rinuncio anche alle «buone descrizioni» non sfruttate, non ne ho bisogno, Dio, sono pronto.

Adesso sto dunque arando la mia scrivania e guardo, sì, così, nel mezzo del cammin di nostra vita, più incuriosito che felice, più triste che spaventato, ma comunque felice e spaventato guardo come i nuo-

vi solchi si riempiono presto di mosche ronzanti e brulicanti, lucenti e screziate, io guardo, io, il valente e buon maggiore Trautwetter. Sono a casa.

PÉTER ESTERHÁZY (1950)
CINQUANTASEI PORCELLINI D'INDIA SOPRA IL GIARDINO
 (ÖTVENHAT TENGERI MALAC A KERT FÖLÖTT, 1989)³³²

(Prefazione: Scrivo queste righe a Natale, e il Natale del 1989 in Europa centrale non è la festa dell'amore. Se volessi essere raffinato direi che esso è la festa della libertà, è la festa di Berlino, di Praga, di Budapest, di Sofia, di Bucarest. Ma da giorni siedo incatenato alla televisione e guardo l'evolversi del mio proprio destino, come fecero gli americani tempo fa guardando la seconda guerra mondiale. Volti pieni di lacrime, fragore di sparatorie: in diretta, a colori. Un uomo della mia età a Temesvár racconta di essersi trovato a passeggiare, con suo figlio sulle spalle, sulla riva del fiume quando ha sentito sparare. Non potevo pensare che c'entrassimo noi, dice piangendo. Là sopra il figlio aveva avuto un sobbalzo, poi era caduto giù. A quel punto erano arrivati gli assassini della Securitate, avevano preso il bambino e lo avevano lanciato nell'acqua come fosse un gatto, avevano preso l'uomo e lo avevano messo in carcere dimenticandosi poi di ucciderlo.

È Natale, e io devo lottare e ancora lottare con l'odio che è in me. Almeno di vergognarmi, questo dovrei ottenere.

Non potevo pensare che in tutto quello che stava succedendo c'entrassi anch'io.

Secondo un motto di spirito ora non più nuovo, «socialista» in realtà è un attributo privativo allo stesso modo dell'inglese «less», la morale socialista è assenza di morale, l'economia socialista è anarchia economica, la cultura socialista è cultura in esilio. Ora, alla fine del 1989, i paesi socialisti hanno cessato di esistere, vale a dire sono ridiventati paesi, lo Stato ha chiesto perdono ai propri figli, scusatemi compagni, *pardon!* signori, mi ero sbagliato, e si è ritirato nelle sale interne. Al suo posto, nell'ex salone rosso, devastazione macerie sudiciume sfacelo e figure umane - e chissà quale libertà, chissà quali opportunità. I paesi delle nostre parti sono diventati, all'improvviso, i paesi della speranza consunta e bizzarra.

In un solo mese, il dicembre 1989, l'Europa centrale è cambiata e di conseguenza è cambiata l'Europa, anzi, per essere più precisi, è stato il mondo a cambiare. Anche la letteratura cambierà. Ma non si tratta affatto di cosa ovvia: un cambiamento di regime non deve per forza

avere ripercussioni nell'arte e soprattutto non immediatamente. Perché mai la circostanza che truppe militari sovietiche stazionino o non stazionino nel paese di un autore dovrebbe avere effetto sul suo romanzo? In teoria è una minuzia irrilevante. Un romanzo ben riuscito di un mio collega, *Pace e guerra*, non è stato influenzato che minimamente dalla vittoria (o sconfitta?) di Napoleone a Waterloo.

Dalle nostre parti, invece, le letterature hanno avuto una dipendenza molto maggiore dalle minuscole Waterloo della nostra epoca. La letteratura centro-europea nella politica ci sguazza - oppure viceversa - e quindi la trapassa da parte a parte, come l'alito amoroso le labbra ardenti, come il ferro il fianco del traditore o anche come il rigido vento del nord sferza le renne di Malmö: e la qualità dei paragoni segnala subito che non doveva trattarsi di una cosa molto allegra. La cultura fu circondata da una non richiesta assistenza (leggi: sorveglianza) dello Stato, era come una membrana, e adesso che questa s'è sfilacciata ed è caduta, tutto ha cominciato a prosperare, si sono liberate nuove e insospettate energie. In me hanno fatto spegnere la passione che porta a fondare riviste, eppure si vedono in giro uomini intorno alla cinquantina, che sarebbe difficile chiamare giovani, dei tipi peraltro rassegnati, intelligenti, che con occhi accesi vanno a caccia di manoscritti. In un batter d'occhio si sono create riviste, case editrici... Già, se tutto prospera, prospera anche la malerba e prolifera anche la nuova mediocrità. Finora solo il potere tentava, adesso anche il denaro.

In definitiva si tratta di un dilemma generale: lo Stato mecenate ha cessato di esistere, ma il nuovo mecenate, quello sociale, non ha ancora potuto svilupparsi. Esiste quindi il pericolo che l'arte voglia farsi redditizia (il che sarebbe un vero suicidio), che specialmente le arti più costose (il cinema e il teatro) si commercializzino. Questo, quanto alla situazione economica.

Ma è cambiata anche la situazione - per così dire - morale: già, qui da noi la letteratura ha fin troppo una posizione morale. *Con leggero cinismo postmoderno (col senno del poi!)* si potrebbe dire che questa variante tardiva, *soft*, del socialismo, questa dittatura raffinata, questa *oppressione dolce*, era *ideale per l'arte*: la collocazione dello scrittore era inequivocabile, lui stava di fronte al potere, allo stesso modo del lettore, il quale allora, quasi del tutto indipendentemente dal risultato, circondava il suo autore di affetto e di riconoscenza.

In effetti, davvero fu e poté essere soltanto la letteratura il luogo da

cui qualcuno rammentava *a noi lettori* la nostra libertà rubata o perduta o sprecata. È questa la ragione per cui essa nell'Europa centrale ha una grande autorità, - anche se, naturalmente, non è mai riuscita ad adempiere bene questo compito che le era stato assegnato, giacché soltanto un parlamento democratico è competente in proposito, - di qui la *complicità già ricordata fra il libro e il suo lettore*, di qui le alte tirature.

E di qui, inoltre, il fatto che gli scrittori dell'Europa centrale sono *personalità molto autorevoli ed eccessivamente importanti*. Naturalmente lo è anche l'autore di queste righe, sebbene a leggere i suoi libri noi sospettiamo, o per lo meno vorremmo sospettare, che sia un dissennato, uno strambo, vanitoso come un pavone, e via di seguito! Uno dei maggiori pericoli che corre lo scrittore dell'est, *pardon!* - è *un errore di battitura* - dell'Europa centrale, che perfino lui cominci a prendere sul serio la propria importanza e il proprio prestigio indubitabili. Accade spesso di scoprire questa presunzione anche in scrittori di valore. La più superba eccezione è stato per me lo scrittore jugoslavo, scomparso tragicamente giovane nell'autunno del 1989, Danilo Kiš, che era *un centro-europeo in tutti suoi riflessi*, in tutte le sue cellule; *era grande, serio e - egli lo sapeva - un nessuno*. Io sento il vuoto lasciato da lui ogni giorno...

Con la comparsa, ora, del discorso pubblico, della «sfera pubblica» tutta intera, quella posizione da viziati e privilegiati si è avviata a scomparire e la letteratura ha immediatamente cominciato a perdere (o ha già perduto del tutto) la grande considerazione di cui godeva: che in buona parte, quindi, non era fatta di interesse letterario. Il residuo, come dappertutto nel mondo, è esile. Io penso che ciò farà bene alla letteratura ungherese. Le farà bene dover costatare di non essere importante, di essere, come dire?, trascurabile e ridicolmente modesta. A mio avviso tale *ridicola modestia appartiene alla natura intima della letteratura* ed è proprio ciò che costituisce la sua forza. È solo per ragioni di forza maggiore che talvolta essa acquista importanza e grandi dimensioni, grandi persino come - poniamo - una acciaieria...

Ciò mi procura palesamente una gioia spensierata, perché finora non avevo mai sperimentato in prima persona che cosa fosse intervenire su tutto, senza però la minima influenza su nulla. Comunque, ce n'è ancora, prima di trasformarci in uno slavato Stato di diritto. Questa letteratura combattente e combattiva (che quindi si costruiva molto di

più sull'indignazione politica che sulla lingua) usò *il parlar ascoso*. Sul piano linguistico la letteratura ungherese deve molto al socialismo «reale» («surreale»). Almeno per quanto mi riguarda, io trabocco nei suoi confronti di una riconoscenza imperitura (che tuttavia un giorno perirà).

Negli anni sessanta quell'ascondere fu una grande esperienza e realizzò una grande arte: nella crepa lasciata aperta fra la realtà e le parole la letteratura ballonzolò, pianse, esultò, sghignazzò: fu *il grottesco dell'Europa dell'est*.

Più tardi però ci siamo stufati di questo lottare nel fango, della bellezza del parlar ascoso, «ci siamo stancati di questo tira e molla fra realtà e apparenza, di questa partita a rimpiattino, splendida e turpe, dove noi servivamo da conigli da esperimento. Ci siamo stufati: ecco la fine del grottesco est-europeo».

A loro volta le opere che dovevano la loro esistenza (il loro interesse) unicamente al divieto politico moriranno. *Non credo che esista un solo libro centro-europeo che non debba portare il lutto per qualche sua frase*.

Ho un esempio, per finire. Se non si può parlare apertamente della rivoluzione ungherese del 1956, allora il numero 56 assume un'importanza straordinaria, comincia a raggiungere e brillare oppure a tremolare e impallidire, acquisisce una risonanza di mitico. E quindi, se in un nostro romanzo i cinquantasei porcellini d'India citati qui nel titolo sorvolavano il nostro giardino, il povero lettore che se ne intendeva drizzava immediatamente le orecchie e si metteva a fiutare come un cane da caccia: già, eravamo giunti vicini a un che di proibito. Per amore di esso lui magari era capace di dimenticare quella donna triste e delusa che passeggiava nel giardino.

Oggi quel numero ha perduto di forza e di mistero. Se tuttavia il nostro romanzo era veramente bello, nemmeno ora risulterà brutto, sarà solamente un po' cambiato. *I nostri romanzi sono divenuti romanzi storici*. E allora i porcellini d'India che si librano eleganti sopra il giardino *anche oggi riescono a significare qualcosa...* È molto probabile stiano attirando la nostra attenzione sul fatto che è a causa nostra che quella donna è triste, siamo noi che l'abbiamo delusa.

ENDRE KUKORELLY (1951)
UNICA (UNA-STOLTEZZA) CAUSA
(EGY - ÜGY, 1989)³³³

Solitamente a Dio domando
 di concedermi più vena.
 Tanto Lui lassù si diverte
 piuttosto: si diverte meglio. Lo voglia o no.

Non per rendermi buono il cuore:
 perché si dedichi ad un'unica causa
 e non mi guasti l'allegria.
 Perché non deprima l'allegria.

Gli domando che quel che causo
 possa non causarlo più.
 E poi invece bofonchio
 come mai m'imbaldisco ancora di più.

Ma il Padreterno non risponde.
 Ma non perché non esiste.
 Invece è perché non tende l'orecchia.
 Dormicchia. Chiavicchia. Bevac -. Si nutre.

ENDRE KUKORELLY (1951)
LA MIA DEDICA
(DEDIKÁLOM, 1989)³³⁴

«Quando a Pest esistevano ancora i combattimenti fra gli animali (dal Diario di István Széchenyi), mio padre un giorno domandò a un nobiluomo appena uscito da uno di essi - "Dica signore, da dove sta venendo? - Dal combattimento. - Quali novità ci sono lì? - Adesso niente, se non che Cleopatra ha divorato il vitello."»

Adesso niente. In Ungheria non c'è quasi nulla. L'Ungheria è quasi nulla. Ciò che c'è e ciò che non c'è è, invece, piuttosto di cattiva qualità. L'Ungheria è stanca e rende stanchi, emana l'odore della Trabant, i muri sono scrostati, nei filobus si stipa troppa gente e il concime chimico viene steso in modo troppo rumoroso. Così vivono gli ungheresi. Così viviamo. Ma non ne sono sicuro. Esistevano ancora i combattimenti fra gli animali.

L'Ungheria è un bel paese, i suoi monti sono piani, i suoi grandi corsi d'acqua, come grandi, sono piuttosto piccoli, nondimeno sufficienti per potervi annegare. Quando non ne possiamo proprio più. Ormai definitivamente non ne possiamo più dell'Ungheria, non ne possiamo più di questo stato di cose. Per giunta anche il football è davvero scarso, i ragazzi non fanno che perdere, insomma, basta. È, però, che basta proprio qui.

In Ungheria hanno preso piede delle abitudini. Per esempio, è abitudine leggere, le folle leggono nella metropolitana leggera, addirittura sulle scale mobili, anzi, addirittura nelle biblioteche. Mettiamo che viaggiano nella metropolitana e dunque non vi si annoiano, invece leggono. Il convoglio va un po' a scosse, gli ungheresi traballano, le lettere saltellano. Le scosse sono calcolate come parte della letteratura. Hanno comprato i libri, li mettono negli scaffali, comprano gli scaffali, collocano i libri negli scaffali, di lì li prendono, li leggono, li rimettono lì, così. Belle abitudini. Evidentemente hanno anche una casa, se comperano scaffali. Hanno comprato uno scaffale, comperano intorno anche una casa. Non credo che possano evitarlo. Oppure sì? O forse no?

Taluni scrittori ungheresi, quando scrivono qualcosa, leggono nelle serate letterarie ciò che hanno scritto, qui affluiscono altri ungheresi,

ascoltano la lettura e poi via a casa. Con la metropolitana, con le Trabant. Queste le abitudini.

Gli ungheresi però, un giorno è stato come se avessero cominciato davvero a stufarsi del regime e, così sembra, gli hanno votato contro. Ne segue che agli ungheresi davvero non deve piacere annoiarsi. Si stufano. Così sembra.

Da qualche tempo si trovano le banane. Il prezzo è quello che corre sul mercato mondiale, ma allora non sono tanto le banane quanto il loro prezzo da mercato mondiale a dare noia agli ungheresi. Cioè, dà loro noia il fatto che l'Ungheria sia un posto a buon mercato dove tutto è schifosamente caro. (*Tutto è caro fottuto, più cari sono soltanto i vestiti per i bambini*, questa è una frase ungherese sentita nella metropolitana leggera). Più cari rispetto al passato, rispetto al dovuto, all'immaginabile, e schifosamente a buon mercato. È un paese molto a buon mercato, è caro solo per gli abitanti, è dunque questo che agli ungheresi dà noia, e si potrebbe continuare l'elenco di tutto il resto che dà loro noia.

Io sono nato in Ungheria, qui vivo (e) (giacché) non tutti possono andar via, pare. Non *andarono* via nel '46, non *andammo* via nel '56, mia madre sarebbe stata d'accordo ma mio padre no: il tipo pratico e quello patriottico. E non *restai fuori* nemmeno io, sarei stato d'accordo, invece no, anche se. Anche se *qui*, purtroppo, va male, *là*, invece, va meglio, e il *meglio* è *bene*, il *male* invece è *pessimo*, l'occidente è altrove, l'occidente può essere solo altrove, non fu una scelta giusta ma naturale. Non fu nemmeno una scelta triste, piuttosto pratica: per via della letteratura. Ora tento di nascondermi dietro questa bella parola creata durante il settecentesco movimento di modernizzazione della lingua. Come *velo*, *ventaglio*.

Io vivo in Ungheria *a causa del materiale linguistico*, e questo è il patriottismo. Il patriottismo è che gli ungheresi da bravi emanano una *anima*, sia essa materia, non-materia, vibrazione e vapore, la emanano in un'adorna lingua ungherese, e io la osservo, mi piace quando mi piace, ecco è questo il patriottismo di cui vivo. Di questo vivo, è questo che mi inonda e si deposita in me come il calcare in un tubo dell'acqua, è questo che verrà tirato via, staccato, struttare; la letteratura.

Un po' di imbarazzo. Insomma, incertezze.

Già, veramente *non si può sapere* il perché. Se davvero essa serva, se per qualcuno risulti un bene questo patriottismo. Comunque, senza di

essa nulla ha valore neppure quello di uno iota e non importa che sappiamo cosa significhi iota. La situazione è leggermente rischiosa ma piacevole. *Uscire dal combattimento*. È la mia dedica di tutto cuore.

E al momento di dedicare un libro noi vi facciamo sopra degli scarabocchi. Scriviamo dentro il libro di qualcuno. Dentro il libro, con il maligno retropensiero che il poveretto, per la vergogna, non potrà rivenderlo come libro usato nemmeno se *fosse al verde*. Sta qui, questo qualcuno, con il corpo atteggiato assai amichevolmente. Al momento delle dediche di solito non mi viene in mente nulla. Nessun'idea. Lui sta lì in piedi e io, nel caso migliore, seduto. Lui lì, torreggiante. Di solito si china sopra il libro, ma non è controllo politico. Il mio libro! Ovvero il suo, è acquistato, lo ha acquistato, eppure l'ho scritto io e adesso continuerei a scriverlo, ma con questo suo scrutare non mi viene in mente nulla. Indicano una partecipazione massima queste sue occhiate indagatrici, l'ha comperato, l'ha portato qui, *si china*, dovrei avere un empito d'affetto. Non gli posso dire di non scrutare. Ovviamente gli interessa sapere cosa scrivo, ma le occhiate lasciano capire che gli interessa anche: come. Non presenta dei rischi? Non rende felici? Chi non sarebbe in imbarazzo?

Allora.

Un libro che insegna ed educa alla vita divertendo. *Ogni madre dovrebbe far leggere questo libro alla propria figlia*. E anche viceversa, poi di nuovo da capo.

Cleopatra era il nome del leopardo protagonista dei combattimenti fra animali a Pest alla fine del diciottesimo secolo.

ENDRE KUKORELLY (1951)
DOCUMENTI SENTIMENTALI
(ÉRZELMES IRATOK, 1990)³³⁵

I

Non ho voluto piegarmi. Davanti al Deutsches Museum mi sono messo a sedere. Vi è esposto un Dornier Do-31. Il sole vi batte sopra. Questo aereo, a quanto sembra dalla descrizione e dai disegni, era in grado di decollare da fermo. È stato progettato nel 1967. Brilla al sole. Ha ventitré anni, viene esposto, è un Senkrechtstartender passeggeri, il primo del suo genere. La tecnica interessa, la gente circonda continuamente l'aereo, soprattutto uomini e ragazzi. Anche se non continuamente. Il più delle volte qualcuno c'è. Non entro nel museo. Ci sono già stato una volta, e grosso modo proprio ventitré anni fa. Nel 1967. Mi espongo un po' al sole.

II

Quale compagnia aerea? C'era da abboffarsi, eh? E non facevano che portare da bere, era un gran scialare? whisky? oppure: cosa volete bere? cocacola? napoléon? Perennemente stesi al sole? Guarda qui questi, uno fotografa l'altro? Si mettono qui, sotto la palma? E lo spezzatino, l'hai mangiato? Almeno avrai mangiato le sarde, no? Stanno marcendo là nella sabbia. E poi s'infilano nella loro macchina e vanno a tutto gas, vero? Ma insomma fanno il passo più lungo della gamba. Fin dentro l'oceano.

Non ho risposto, avevo qualcosa in bocca. Non ho potuto rispondere perché qualcosa mi era entrato nella bocca. Mentre la stavo spalancando per rispondere quando la risposta mi era venuta in mente. Subito la prima volta che la stavo spalancando. A una delle domande avrei saputo rispondere. Dire qualche cosa. Ma mi si è immediatamente infilato in bocca quell'arnese. Subito la prima volta che la stavo spalancando. E io cercavo di toglierlo. Cosa poteva essere? Come se si muovesse. Oppure di inghiottirlo, ma su questo non avevo ancora deciso. Si muoveva. Bisognava decidere velocemente. Perché quel non so cosa cominciava a sciogliersi, nella mia bocca.

III

Una ragazzetta dalla pelle gialla, minuta, mi legge accanto. Segue il testo con il dito. Posa l'indice sulla pagina del libro e va di continuo dall'alto in basso. L'ultima falange quasi piegata all'indietro. Le unghie piccole come grani di piselli. Non percepisco gli odori. Mi duole la gola, ho il naso tappato. E questo mentre sento tanto caldo. Una femmina giapponese. Sarei curioso del suo profumo. Ha portato via una donna la corrente d'aria. Risucchiata fuori dallo scompartimento. Un'ora di manovra. S'è fermato, avanti e poi indietro. Così è per un treno alla stazione Keleti. Lasciano rifiuti d'ogni sorta sparsi dappertutto. Due cassette di banane marce. La giapponesina si sta pettinando i capelli con le dita. Li attorciglia in su, poi giù. Accanto al finestrino siedono due tipi, non gli si ferma mai la lingua. Cruccio per le banane. Dialecto tedesco, intanto guardano la giapponese. Oddio, quanto ho corso. Qualcuno dice questo ad alta voce nel corridoio. La giapponese tira su continuamente, fa grandi ispirazioni nasali. Guardo l'orologio per vedere quando tira su, con quale frequenza. Ha la frequenza di trentacinque secondi. Inspira tutto quanto si accumula in lei nel frattempo. Il treno è pieno di italiani. Tutto il treno è gasatissimo per qualcosa. Che io non so. Provo se riesco a stapparmi il naso. Provo noia davanti a tutti quanti. Provo noia per la manovra. Perché sono gasati. Per che cavolo manovrano. Perché si deve stare fermi un'ora a Hegyeshalom. Perché uno deve correre. Perché una non sa soffiarsi il naso. Perché manovre. Banane. Attorcigliamenti.

IV

Le donne tengono diari e non minacciano gli uomini, almeno le ragazze più intelligenti e quelle più sensibili. Ogni donna è intelligente o sensibile, oppure ha belle gambe, quando se le permette. Vi accondiscende, non fa nulla contro.

Si è rimboccata i pantaloni, fino alle ginocchia, belle gambe bianche, siede sul prato, sta scrivendo qualcosa in un quaderno, poi smette perché prende il sole.

Le donne tengono diari. Quando si verifica una qualche svolta, li bruciano. Talora bruciano il diario, talora si verifica nella loro vita una svolta, oppure hanno letto qualcosa, hanno sfogliato il diario di uno scrittore, oppure è casuale, oppure così. Scrittore, così esse chiamano

qualche uomo. Dopo averlo bruciato, guardano rabbiosamente davanti a se, il fuoco o la cenere, lo sportello della stufa, e in questi momenti hanno dentro un po' di minaccia, nel modo in cui guardano, nel modo in cui cresce il loro dolore, crescita che non ha fine.

V

Non colleziono biglietti. Qualcosa conservo ma non faccio collezioni. Un biglietto, dopo averlo usato, lo getto via. C'è chi lo conserva per avere più tardi un piccolo ricordo. Stavo ora riflettendo se c'è bisogno di un ricordo. Un pezzetto di carta, con dei fori. Un biglietto ferroviario, per Eger. Questo è un biglietto del tram per più corse. Un ingresso al Palazzo del pallone. Un biglietto per l'Opera, poltrona, 1964. C'è scritto cosa si dava quella sera. L'avevo segnato sul retro.

VII (ESERCIZIO)

Si è versato tutto il sacchetto. Si è rotto sotto. E sono rotolati i pomodori sul pavimento in tutte le direzioni. Quattordici milioni di volte. Sono stato lì a raccogliarli e a risistemarli in un'altro sacchetto. Un altro vuoto beante. Un corpo beante. Quelli più flosci (li ho lasciati là) (li ho lasciati andare a fondo) (li ho lasciati fuori dalla sistemazione) (qui è stata fatta scappar fuori l'arte) (l'ho fatta uscir fuori dalla finestra) (facciamo pace dolcezza) (chiudo e) (li ho spinti a calci sotto la credenza) (non erano flosci) (perché non lo erano) (quelli sanno stare fermi in aria) (c'è stato bisogno di spingerli giù per lo scarico dell'acqua) (li ho spiaccicati a terra) (non c'è nessuna terra) (non c'è nessuna prugna floscia, cio)(è pomodoro) (cari pomodori) (li ho spiaccicati al pavimento) (ho abbandonato il paese dei pomi d'oro, il paradiso) (puttana di una vita di merda, duecento fiorini) (e una riverenza) (vogliono addirittura due *sacchi* per un sacchetto) (io mangiavo in continuazione) (mangiavo soltanto, in continuazione) (è tutto una minestra) (ne ho spalmato uno sulla parete, uno bordò) (io tremavo dalla paura) (c'è stato bisogno di mandare a calci uno di questi cazzo di pomodori fino alla porta) (mentre io stavo scaraventando uno dei pomodori, la porta si è aperta cosicché ho preso qualcuno in testa) (qualcuno) (chi può essere) (chi era) (quale sei) (non lo so perché non ti fai distinguere nel mine-

strone) (non mi faccio distinguere, signora giudice) (io so chi era) (lui sa anche chi è) (per un breve tempo) (inizio gennaio) (alla metà di dicembre) (dissidio)

VIII

Eravamo saliti su un aereo. Le cinture di sicurezza erano allacciate. È bello sentirsi al sicuro. Portarono anche della birra, molto gentili. Uno dei compiti dell'hostess è controllare se i passeggeri hanno allacciato la cintura di sicurezza. Stavo bevendo la mia birra. Königsberger Pils. Qualcuno mi aveva raccontato che Kant non si è mai mosso dalla sua città natale. Pare che, comunque, una volta si decise ad andare a vedere Roma e si mise effettivamente in viaggio, ma tornò indietro dopo poco, gli sarà venuto in mente qualcos'altro.

Peccato: all'inizio volevo scrivere, tanto per fare una battuta, che Kant non si è mai mosso da Kaliningrad.

Anzi, il tutto mi è venuto in mente a partire di qui.

Mentre battevo a macchina, ho cambiato. Non era poi una battuta così buona. Cioè, insomma stava giusto sul confine, quasi buona, solo non proprio.

Una battuta mediocre, perciò l'ho fatta rientrare di contrabbando.

ENDRE KUKORELLY (1951)
IL DISCORSO E LA REGOLA
(A BESZÉD ÉS A SZABÁLY, 1992)³³⁶

C'era una volta un'isola, su quell'isola viveva un principe. Il principe risiedeva presso la riva del mare, in una torre-bastione a forma di lunga, lunghissima matita, costruita su una roccia bianca come calce, e non scendeva mai di lì, governava il suo impero dalla torre. Per giornate intere se ne stava sulla terrazza del bastione seduto sopra una specie di sedia a sdraio, dall'intelaiatura di legno tutta sgangherata, in testa un berrettino di cotone che, per il vento perenne, non toglieva mai, nemmeno quando il caldo era più terribile. Ma anche d'inverno sedeva lì infagottato in una pelliccia, sedeva oppure passeggiava giro giro e guardava pensoso il mondo, il mutare del colore del mare, le navi che spuntavano e svanivano nel nulla, le fronde di un boschetto che s'adagiava accanto alla roccia minuscolo come un grappolo di uva, lo scorrere delle nubi, lo spettacolo della volta celeste. Magari alla fine sarebbe arrivata anche la neve. Più di tutto amava le lunghe piogge dell'autunno, in tale periodo sedeva per ore immobile, il volto disteso, gli occhi socchiusi, ad ascoltare l'acqua che batteva sopra la tela tesa a copertura del corridoio pensile che attorniava la torre. Piogge fitte e veementi.

Si poteva vedere spesso il principe che compariva dietro la balaustra di pietra, vi si chinava sopra, si sosteneva il mento con il braccio, aveva in testa un berretto di lana nera. A volte addirittura si sporgeva in fuori, forse anche troppo, sembrava dondolare, librarsi sopra l'abisso facendo forza sulle reni e sull'addome, osservava i suoi cani che si davano la caccia cercando la gola l'uno dell'altro, ansanti, ringhianti, in un gioco feroce. Per l'appunto il principe aveva tre cani. Ai quali, quando il capriccio gli diceva così, con alcuni brevi fischi caratteristici comandava di andare da lui lassù in cima, e poi, appena dopo poco, di nuovo li cacciava via dalla torre. Finché i cani stavano dentro, il principe scompariva, evidentemente prendeva le bestie, le portava nella sua stanza e, come da quelle parti tutti affermavano con sicurezza, in quella situazione *parlava con loro*. Ma, sebbene l'intera popolazione dell'isola ne fosse fermamente convinta, si trattava solo di una congettura, giacché a nessuno era mai accaduto di vedere il fatto. Per altro, si vedevano i cani che, una volta ricomparsi sotto il

bastione, per alquanto tempo andavano barcollando senza meta, non toccavano cibo, palesamente si reggevano appena sulle zampe e avevano il corpo tremante, ma non si sdraiavano a terra, si posavano soltanto uno sull'altro, come a cercare sostegno, e non cessavano di rivolgere, attentissimi, lo sguardo verso l'alto. Poi in qualche modo recuperavano le forze e allora pareva *che avessero* dimenticato la mostruosa stanchezza precedente. Anche il principe poco dopo ricompariva sulla terrazza. Ricompariva e, sporgendosi dalla balaustra, si dava a contemplare le bestie che tremavano, si stringevano tra loro e solo lentamente venivano riprendendosi, esaminava il modo in cui esse lo osservavano. Chi perciò desiderava vedere il principe e aveva la vista abbastanza acuta, oppure il coraggio sufficiente per avvicinarsi alla torre, il che a motivo dei cani non era poi senza rischio, doveva aspettare un po', ma comunque non più di una mezz'oretta, e certamente riusciva ad avvistarlo, magari soltanto per brevissimo tempo. Spesso addirittura di notte, giacché il principe dormiva davvero poco, appena, il più delle volte trascorreva la maggior parte della notte sveglio, fuori all'aperto, accanto a un fanale di nave, a fissare il buio, anche nelle gelate invernali, - sebbene da quelle parti fosse inconsueto il freddo eccessivo, - d'estate poi era rarissimo che si ritirasse nella stanza della torre. Non si nascondeva, anzi era piuttosto visibile, e chiunque, tempo e voglia permettendo, poteva osservarlo quasi ininterrottamente, anche se, è vero, solo a una certa distanza. Quindi era visibile; ma parlare, non parlava con nessuno.

Il principe dunque, tranne i cani, non riceveva mai nessuno e, fatta eccezione del suo unico servitore, non scambiava parola con alcun essere umano. Questo servitore, di nome Sciò o Sciù, intorno ai quaranta anni, molto alto di statura, magro, la schiena e le spalle cariche di pacchi, saliva a passi lenti e pesanti la scala a chiocciola della torre una volta al giorno, dopo di che, ricevute probabilmente direttive circa il governo, in un lasso di tempo alquanto breve ricompariva di sotto, carico di un fascio d'incartamenti. Per sparire però all'istante, a qualche metro dalla scala, dentro una casupola dalle mura spesse, costruite alla meglio con frammenti di pietra viva. Spariva lì e normalmente tornava fuori solo dopo varie ore. Tra quelli che spinti dalla curiosità erano in qualche maniera, furtivamente, riusciti ad arrivare nelle vicinanze alcuni sostenevano di aver visto il servitore che tornava giù dalla torre e *ogni volta era sfinito*. Quell'uomo che era solito camminare agile e impettito, che era così tracotante da far

pensare a tutti che fosse meglio evitarlo, quell'uomo si trascinava a stento, tremava, teneva gli occhi chiusi e, non appena raggiunta la propria stanza, non accostava nemmeno la porta dietro di sé, cadeva nel letto immediatamente e lì giaceva, giaceva immobile.

Ebbene, era possibile vedere *tutto questo, questo e dentro questi limiti*, nulla di più.

E si poteva anche parlare di tutto questo, nessuno lo impediva. Infatti, benché da quelle parti non si spettegolasse poi molto, c'era sempre qualcuno che raccontava cose strane e parecchi erano anche quelli che casualmente stavano a sentire. Se ne dicevano di tutti i colori, come veniva veniva.

Soltanto con il principe non si poteva parlare.

Beh, in realtà non è proprio esatto. Perché in fin dei conti non c'era un divieto, non è mai proibito parlare con un principe, la possibilità esisteva per chiunque. Tuttavia chi volesse parlare con lui doveva seguire talune regole. O meglio, esistevano certe regole o leggi da osservare, ma non erano mai state rese pubbliche, anzi neppure erano mai state messe per scritto, le conosceva esclusivamente il principe, forse anche il suo servitore, ma su quest'ultimo punto circolavano molti dubbi. Di fatto la popolazione non aveva alcuna idea di tali regole, «a questo proposito» sapeva soltanto che senz'altro esistevano, che erano di natura abbastanza semplice e logica, cosa effettivamente vera, e che inoltre non avevano subito modifiche nemmeno una volta, mai, perciò in fondo ci si sarebbe potuti affidare ad esse, se insomma fosse stato possibile sapere *a che cosa* ci si affidava, ma, come ho ricordato, di fatto nessuno riusciva nemmeno a supporre in che cosa tali regole consistessero. «A questo proposito mi viene in mente la storia di quando...» Comunque, ai tipi che per qualche motivo volevano parlare con il principe in ogni modo, cioè per forza, il che risultava subito chiaro a tutti perché lo sforzo «a questo proposito» colorava loro la testa di paonazzo, a questi tipi veniva confidato, cioè essi venivano a sapere o tra loro correva notizia o chissà come accadeva ma al dunque sapevano anzi erano convinti che il principe in realtà cambiava continuamente le regole per impedire che qualcuno un giorno riuscisse a indovinarle e sapevano che, affinché ciò non accadesse nemmeno per caso, accadeva che il principe intervenisse addirittura più volte al giorno, che apportasse modifiche qua e là recuperando un vecchio articolo in precedenza scartato, invertendo dei capoversi o inserendo un *no* dove prima c'era un *sì*, e tutte queste

cose stavano davvero in questo modo, pur trattandosi di una menzogna, di un artificio, infatti, anche se tutti, ad eccezione delle sole teste paonazze, ritenevano che le regole non venissero mai cambiate, queste effettivamente non venivano cambiate, fatto irritante, ma bisogna avere ancora un po' di pazienza. Pazienza, bisogna in qualche modo calmare e raffreddare i paonazzi. Quella voglia feroce, quella brama tormentosa.

E sembra che qualche volta ci si riesca. In effetti erano in circolazione alcune persone, nemmeno tanto poche, ormai rassegnate, queste ammettevano che per loro non esisteva alcun modo di sciogliere i rapporti di potere che si annidavano in tale nesso, non esisteva alcun modo neppure di delimitarli, esse quindi non avrebbero mai potuto parlare con il principe. E però, che cosa poi in effetti significhi tale *mai*, che *mai* in questo caso significa solamente e semplicemente - che pena! - me, cioè *me, qui, ora* che decido così, questo dobbiamo aggiungerlo, perché è arrivata la voglia. «A questo proposito ecco che mi ritorna alla memoria la strana storia del mazzolino di fiori che qualche anno fa comprai a S. Mi torna alla memoria quanto mi fossi stupito e meravigliato che S., quando le diedi il mazzolino, - tutte roselline bordò in boccio, - pur visibilmente molto compiaciuta, addirittura un tantino commossa, tanto che si fermò a osservare i fiori, per un attimo li accostò persino al volto, aspirò il loro profumo ad occhi chiusi, che lei d'un tratto andasse a prendere la propria borsa, ne tirasse fuori una busta di plastica e vi ficcasse dentro le rose senza tante storie, poi, comprimendo e riducendo tutto il pacchetto al minor volume possibile, faticosamente lo costringesse a stare dentro la borsa. A quel punto le spine delle rose bucarono la busta e le mani di S. si coprirono immediatamente di sangue, che poi le corse lungo le braccia fino al vestito. Lei fece come fosse niente. Poi mi guardò di nuovo, sorrise e disse: grazie, tesoro.» Comunque, per chi alla fine si rassegnava e ammetteva l'impossibilità di parlare con il principe il color paonazzo lentamente sbiadiva, finché, dopo nemmeno troppo tempo, cessava del tutto e, sebbene il giallastro tanto caratteristico del volto degli abitanti dell'isola non ricomparisse più, la testa dei rassegnati acquistava un certo tono blu pallido, per nulla sgradevole benché leggermente da vecchi. Così, semplicemente in base al loro rapporto con il principe o, meglio, in base alla loro opinione in tema di necessità e possibilità di effettuare un dialogo con il principe, nel popolo si potevano distin-

guere tra loro le singole classi con grande precisione: gli indifferenti flemmaticamente giallastri, i pretenziosi paonazzi e il gruppo, più piccolo rispetto agli altri due, dei rassegnati pallido-bluastrì. Questi ultimi, oltre al colore del viso, acquistavano anche una peculiare espressione di saggia serenità, quasi volessero portare a conoscenza di tutti qualcosa che, certamente, anch'essi, più che sapere, soltanto percepivano: che nessuno al mondo può in nessun caso penetrare fino al fondo del regime dal quale si attende il successo della propria vita. Il successo, la speranza, la felicità, il diavolo sa cosa. Nessuno in nessun caso può penetrarvi perché nessuno riesce a rendersi indipendente da esso, nessuno può trasformarlo e farsene trasformare senza aderire a un regime che il più delle volte è incoerente, tutt'altro che composto di sole verità, ma invece fatto anche di tante inesattezze, di interpretazioni errate e false; nessuno può penetrarvi senza soddisfare tutte le richieste del regime. Contemporaneamente, e questo va compreso bene, *nessuno in nessun caso è capace di soddisfare* tali richieste, nessuno in nessun caso, giacché probabilmente l'essenza di esse è di non venir soddisfatte, nonostante il loro presentarsi come assolutamente e liberamente accessibili, come se il loro soddisfacimento fosse cosa possibile, nonostante che insomma non appaiano affatto come irrealizzabili. Non vi è dunque modo di penetrarvi, a meno che uno non sia *a priori* autorizzato a farlo. Ma dopo l'ammissione dell'impossibilità, dopo *questo*, non c'è modo, così come non c'è nessun modo neppure nella fase che *precede* l'ammissione, fase di rozzezza e di insidie, di mancanza di misura, di incapacità a tenere la distanza, di presunzione. Da tutto ciò parrebbe derivare che l'unico stato consono sia quello dell'indifferenza; prendere le distanze in questo modo, forse, senza volontà e presunzione, né rassegnazione. Cosa questa, invece, assolutamente esclusa. Esclusa perché l'indifferenza, essere indifferenti di fronte a qualcosa, viene a dire per la precisione che noi di quel qualcosa semplicemente non sappiamo nulla. Che nei suoi confronti non sentiamo nulla. Agli indifferenti non era nemmeno venuta l'idea di parlare con il principe, - e in effetti non ci avevano mai parlato, alla stessa stregua degli altri, - infatti non appena a qualcuno veniva in mente di farlo, e ciò accadeva spesso, quella persona perdeva all'istante la sua indifferenza e si sforzava con passione, diventando paonazzo, di intuire le regole per cambiare la propria vita non appena fosse riuscito a effettuare un dialogo.

Così vivevano lì. Così passavano la vita, credo, in una certa allegria. Soltanto le parole rendono davvero visibile il sapere, ma quelle persone parlavano appena. Piuttosto tacevano molto. E intanto cosa faceva ognuno di loro? Su cosa rifletteva? Come si metteva alla prova su una isola di dimensioni così mediocri? Sapeva che, benché non tutto fosse accessibile, non tutto fosse disponibile, non tutto stesse lì spalancato, nonostante ciò, di accessi liberi se ne trovavano parecchi, ne capitavano in abbondanza, e che ciò poteva bastare? Che ciò era abbastanza allegro e divertente, riusciva a suscitare grandi risate e a tonificare l'olfatto facendogli annusare l'aria in cerca dell'odore di pollo arrosto? Aveva coscienza di questo o almeno un'idea oppure annusava soltanto, felicemente, *così*? Sapeva d'altronde che non è possibile aprire nulla, nulla che non sia già aperto per principio, da sempre e per sempre, salvo una scatoletta di pesce russo conservato, se fornita di apriscatole?

E il principe ne aveva uno, il suo dente avvelenato, per dirla con il popolo. Un dente che talvolta cominciava a fargli male in maniera del tutto inattesa e davvero insopportabile. In apparenza assolutamente senza una ragione. A volte durante il pasto, dopo un morso sbagliato; in realtà il più spesso il dolore lo investiva nel bel mezzo della notte, quando faceva la sua passeggiata sulla cima della torre-bastione e, con un gesto imperioso e superbo della testa, fissava lo sguardo sul cammino delle stelle.

LÁSZLÓ GARACZI (1956)
IL SEGRETO DEL PESCE SINCOPE
(A SZINKÓPA-HAL REJTÉLY, 1986)³³⁷

Alle tue due nonne e ai tuoi due nonni
 tu talvolta pensi ancora.
 Ma t'è mai venuto in mente
 che accanto al pesce che scomparire nell'acqua
 all'amo che scomparire nel pesce
 al pescatore che scomparire sul ponticello
 eccetera lì
 lì
 lì
 lì
 lì stanno le solenni parole di Sartre:
 Gli oggetti non dovrebbero toccare gli uomini...?
 Altrimenti
 Tu non hai due ma quattro bisnonne
 la situazione con i bisnonni è simile.
 Beh e i tris? - meglio non pensarci.
 Sedici furenti coiti.

SEMI DI PAPAVERO
(MÁK, 1986)³³⁸

Semi di papavero tra i denti, brutti presentimenti nel cuore.
 Praticassi il sumo, potrei sfidare qualsiasi controlllore.
 Ma non pratico il sumo;
 il mio cavo cardiaco non è protetto da pacchi di muscoli.
 Non pratico il sumo;
 coll'abbonamento del tram mi ci compro tutti cornetti al papavero;
 nel cuore brutti presentimenti;
 tra i denti: semi di papavero.

LÁSZLÓ GARACZI (1956)
L'ULTIMA COPIA
(AZ UTOLSÓ KÓPIA, 1986)³³⁹

J. P.

Chi ha paura nella stanza. Chi non è solo.
 C'è un letto, c'è un panda ai piedi del letto.
 È difficile parlarne. Tacerne. Già
 prima è accaduto qualcosa di irreparabile. No
 non si era liberi di prendere il panda e
 metterlo dentro, di avere paura; chi desterà
 mai il dormiente, *in base a questo quadro?*

LÁSZLÓ GARACZI (1956)

DOPO MEZZANOTTE NON ESSERE SCHIZZINOSO!
(ÉJFÉL UTÁN NE VÁLOGASS!, 1989)³⁴⁰

--- Abbiamo contato, sono diciassette quelli che con tetra sicurezza stanno sulle panche di pero, sul nostro cammino verso la cima color sabbia. Alcuni tengono in mano beati un gelato, ma tutti sono assolutamente normali e giudiziosi. A uno, quello accanto all'acero, gli sono venute le orecchie uguali a quelle di Gheddafi piè veloce, e questo un po' colpisce. Niente altro che sani, normali, schietti, puri ungheresi, di razza, di quella razza che tanto più va amata quanto più... non ama nessuno;

io guardo talmente fisso il cono del gelato di Gheddafi che il cioccolato ormai fuso comincia a bollire;

intanto il ponte Elisabetta, lo vediamo tutti benissimo, è malinconicamente di fosforo al lume della luna crescente;

Astrid non capisce perché mai siamo venuti qui, non capisce perché mai proprio qui, proprio oggi, precisamente quando lei, com'è noto, compie gli anni, io debba massacrare qualcuno, forse proprio lei. Sebbene questa morte, io lo so, possa riuscire solo mediocre. Le catene di alpaca pendono pesanti sul suo vestito di velluto vermiglio. È così brutta che è costretta a vestirsi bene e prima di tutto a essere gentile con chiunque. Soprattutto adesso che il suo corpo vizzo sotto il guscio dei vestiti è pieno di graffi dopo la lussuria di una inattesa avventura amorosa. (Dal profondo del tunnel odo la mia voce: Onibaba sii mia.) Brontolando lei coglie «un pochino» di «pisciaccani» cioè di denti di leone. Noi fino a questo punto ci saremmo abituati l'uno all'altra che io la odio fino a questo punto e fino a questo punto non la picchio? Fino a questo punto schifo il suo sangue, la mia lingua schifa il gusto del suo sangue, il mio naso schifa l'odore del suo sangue? Con un gesto goffo lei fionda l'improvvisato mazzo di fiori in direzione della città, con le spalle di sghimbescio, come fanno tutte le donne. (Beh, col «manubrio» è più abile.) Il mazzo atterra immediatamente sotto di noi dentro uno stupido albero tropicale;

sono solo al mondo, per questo devo uccidere qualcuno. Sono solo come amassi tutti. Devo uccidere chi mi costringe all'omicidio. Sì, uccidere e vivere, uccidere e essere. L'albero tropicale, come volesse

dimostrare qualcosa, schizza veemente e irrefrenabile i suoi petali tiepidi, carnosi, che sentono d'urina (in termini popolari: una colata di schiuma bianca come dalla coda d'un cavallo che vada in salita). Adesso non ho nemmeno rimorsi, sebbene senta parecchio ribrezzo. Dicono che quest'anno l'estate verrà organizzata all'estero, al polo nord, l'ha detto Szilárd Aigner a Radio Calipso. Qui avremo una sorta di estate polacca, con molti nevrotici, indisciplinati turisti; il ponte Elisabetta fiammeggia, l'acqua del Danubio è quadrettata, un innocuo pescatore viene invitato dalla polizia fluviale e da quella di terra, da tutt'e due simultaneamente, a fornire le proprie generalità da davanti e da dietro, da destra e da sinistra, da sopra e da sotto. «È tardi, i pesci ormai sono crepati, vattene a casa, piccolo Biagio»; e intanto nell'intimo la morale ingenua pretende che io fornisca le mie generalità. La bocca esangue di Astrid si apre come la ferita di un morto. Dice: Non avrei mai creduto che la polizia fosse fatta da uomini così belli, ricchi, perfetti, e in sintonia tra loro; per prima amazzo te, prima ancora che il tuo ventre si raffreddi. Un pochino sono terrorizzato, è la prima volta che ti uccido, ma lo farò fino a che non sarai consumata del tutto. La tua epiglottide non deve essere stata la stessa nel passato. La tua gola sussultante sulla mia regale pelle. Inspiri e l'aria ti solletica la laringe. Spalmami sul tuo corpo, frizionati con me consumandomi tutto, fammi penetrare attraverso la tua pelle, non farmi essere un compito per te. Pensa che la tua voce diverrà più vellutata, la tua pelle più serica, il tuo ricordare più bello, adesso va' e muori. Dai, vattene! Spalmati addosso la luna prima che si raffreddi e va' via di qui, levati di mezzo. Finché stai qui, io non posso ucciderti, non lo capisci? Va' e non guardare indietro, chiudi gli occhi, oppure fissa con lo sguardo sbarrato Gheddafi che bisbiglia accanto all'acero, però vattene!;

Amore ha compiuto il suo dovere, Amore può andare?, singhiozza lei semisvenuta; zitta. Basta, zitta;

i pensieri sguizzano in qua e in là nel suo cervello piccolo quanto una noce. Tira fuori un vecchio fazzolettino di carta tutto gualcito, fa un gran casino con il naso nella notte.

Scompare di colpo;

ero io?;

ero io;

finalmente guardo giù dal monte;

in due maniere posso prosternarmi: o per grande immoralità o per grande coscienza;
guardo giù dal monte, sotto il peso del mio sguardo l'aria si lacera, e lo splendore dell'alba finalmente si spegne ---

GÁBOR NÉMETH (1956)

BAR APOCALISSE

(*AZ APOKALIPSZIS-PRESSZÓ*, 1990)³⁴¹

Sarebbe certo possibile, se il Bene non fosse così terribilmente a senso unico. Un semplice sacco di polvere, Lei lo apre e la sparge su tutto. «Tenersi lontani dal male»³⁴² è di questi tempi come non esistere. Stolidamente dissanguarsi entro la sciocca morale. Spettri e pietrisco a pioggia. Lei dice che deve sprofondare nella disperazione, almeno sente così. Fare il Male però non è un semplice fantasticare - è entrare in una avventura squisita, la quale non soltanto supera le nostre forze ma perfino aggira le sfavillanti trappole della cupidigia. Essere buono è semplicemente perdere quella vigorosa, insaziabile piccola zolla di esistenza che è denominata Io. Per il Male in grande occorre più di questo, occorre lo slancio temerario della sua grandezza intrisa di Nulla, una sorta di coraggio dal senso misterioso, che è al contempo caduta e volo. Lei si sforza di rimanere freddo tra asini incredibili, portando dentro di sé quella massa bollente, quella sfera che mediante l'oscurità fa luce nei cunicoli dell'Intimità. Che ciò sia inintelligibile, non è un problema. Accanirsi, fissare lo sguardo su un solo punto, colpire a frustate i Sentimenti - questo Lei potrebbe ritenere Suo compito, se il concetto di «compito» non fosse la subdola spia del Bene Supremo. Ancora calda, sebbene staccata, quella pelle umida e nera Lei deve infilarcela addosso, corazza pesante, inviolabile, come in genere le maschere della sofferenza. Lei deve calpestare i grassi bruchi biondi della Speranza, intorno alla caviglia argentea bava, quasi incrostata sul garretto. Apocalisse è il nome di un bar, all'incrocio il semaforo non funziona, Lei ogni volta deve passare oltre una catena bianca e nera, le zollette di zucchero le incartano, ma la cassiera si mette le dita nel naso. Nel bagno, al di sopra delle ceramiche a forma di sacchetto, sulla parete laccata c'è un disegno che non è possibile lavare via, Lei si asciuga le mani con la carta igienica e tenta di non leggere le scritte. La casa verrà fatta saltare la notte di san Silvestro affinché rimanga in eterno com'è ora. Lei paga con una banconota da cento, mette in tasca il resto, esce sulla strada, fra impermeabili bagnati, porta istintivamente la mano davanti al viso, a difesa contro il fuoco di fila dei flash.

FERENC SZIJJ (1958)

L'UOMO CHE GALOPPA PER LA SCALA DELL'EDIFICIO
(A LÉPCSŐHÁZI VÁGTÁZÓ, 1991)³⁴³

Da muro a muro racconto una frase intera,
questo è il mio metodo. Ma non lo penso prima.
E in seguito non lo ricordo,
non ho il tempo per tenerlo presente. Corro
attraverso un abisso. L'ombra di una chiave giace
nell'ombra di un vaso posto all'ombra.

MONOLOGO DELL'EROE DEL DIARIO
(A NAPLÓHÓS MONOLÓGJA, 1992)³⁴⁴

Giorno dopo giorno compio un lavoro faticoso
per rimanere alla superficie dell'essere.
Cominciando dal fatto che la mattina
devo con cautela svegliarmi di soprassalto, perché il letto
inclina un po' a sinistra, finendo col fatto
che la sera devo passare con il tempo
la paura dei sogni.
E lì nel mezzo c'è stracolmo di significati
l'ambiente, io non posso lasciarlo a se stesso,
perché senza di me potrebbe accadere qualsiasi cosa
liberamente senza antecedenti e senza conseguenze
e persino il minimo sito attesterebbe
che io esisto. Con il mio corpo devo conservare
questa prepotente continuità fra ogni evento
e tutti gli altri corpi che mi
esime dalla nostalgia e dalla memoria.

FERENC SZIJJ (1958)³⁴⁵*DETTAGLIO*

(RÉSZLET, SENZA DATA)

Questo gigantesco centro per il tempo libero è l'orgoglio della città.
Pare che qui ci sia tutto, dalla sauna alla scuola di danza per lavorato-
ri, dal corso di ricamo alla boxe sui pattini, di tutto questo io non ho
visto niente. Mi sono messo su una panca nella piscina coperta, vici-
no alla vasca, ma non ho avuto il coraggio di scendere in acqua, per-
ché il mio costume era troppo largo, avevo paura di perderlo. Co-
munque mancavano solo cinque minuti alla chiusura, nessuno era più
in acqua, i clienti erano tutti andati a vestirsi oppure si preparavano a
farlo, i maestri di nuoto con lunghe aste dotate di rete eliminavano la
schiuma dalla superficie dell'acqua.

In un primo momento la mia attenzione fu attratta dal fatto che i
blocchi di partenza erano collocati buoni tre metri lontano dalla
vasca. È indicativo che in quel momento io ancora pensavo di
domandare a uno dei maestri di nuoto com'è che fosse così, una cosa
del genere io non l'avevo mai vista in nessun posto. Poi notai un
vecchio ai piedi del secondo blocco, stava lì accoccolato e guardava
me. Gli chiesi: che cosa fai tu lì. Mi nascondo dai miei genitori,
rispose in un bisbiglio, io quasi non lo capivo, poi inaspettatamente
gli venne il panico, forse aveva udito un rumore, corse verso la
vasca, si tappò il naso e saltò in acqua. A quel punto mi resi conto
che era alta solo fino ai polpacci, o almeno lo era a questo estremo
della vasca, evidentemente diventava sempre più profonda verso
l'altro estremo. Uno dei maestri di nuoto mise da parte l'asta e gettò
un salvagente all'uomo che strillava. Solo che lo colpì in testa. Il
vecchio tacque e cadde giù. Nel medesimo momento una signora
anziana entrò, gridò Pityu, andiamo, il tassi aspetta, e subito si voltò
per andar via.

Anch'io mi misi in moto, riconsegnai al noleggio la palla, che non
avevo affatto usato, e cercai l'uscita, ma era già sbarrata. Tornai in-
dietro nella piscina e dissi ai maestri di nuoto, non riesco ad uscire, la
porta è chiusa. Alzarono le spalle, l'altoparlante ha avvertito più
volte che era l'ora di chiudere, giovanotto, come mai non sei andato
fuori in tempo. Corsi al noleggio, ma anche questo era già chiuso.
Cominciai a vagare in qua e in là per l'enorme edificio alla ricerca di

qualcuno che mi facesse uscire. Molto più tardi incontrai di nuovo il vecchio, aveva i vestiti che grondavano acqua, beh che c'è, siamo caduti in una trappola, scherzò e mi condusse premuroso nell'ufficio del guardiano notturno. Lì mi presero le generalità e venni interrogato su come mai io avevo tentato di restare nella piscina dopo l'ora di chiusura, mi dissero non farti più vedere qui, altrimenti guai a te, e fui fatto passare per una uscita laterale.

NOTE

¹ Una versione parziale di questa *Introduzione* è apparsa in inglese (Töttösy, 1995b).

² Per il testo ungherese vedi Kukorely, 1989c, e, con varianti, Kukorely 1993g. Trad. it. di T. Kemény (Kukorely, 1996a, 118-121). Tutti i testi ungheresi citati, ove non risulti il contrario dalla bibliografia, sono tradotti da noi. Per dare un'idea temporale della fruizione, da parte dell'intelligenza umanistica ungherese, del concetto di postmoderno (in attesa di una mappa più completa degli eventi culturali), abbiamo anche segnalato, dove ciò è stato possibile, la data di nascita (e eventuali varianti) del testo citato, con ciò intendendo, letteralmente, *con-testualizzare* il nostro discorso. Parimenti con le note, talvolta forse troppo ingombranti, abbiamo tentato di *colmare lo iato* che, a nostro avviso, esiste nello spazio interculturale italiano-ungherese. «I cittadini cosiddetti occidentali (nordici, meridionali, orientali), anche i più colti, quando sentono parlare di letteratura ungherese, pensano a poche cose, anzi, assolutamente a *niente*», diceva nel 1988 con (auto)ironia Péter Esterházy (1991g, 7, corsivo dell'autore). E subito chiariva però che, se la letteratura ungherese fosse stata in grado di «elaborare» almeno parte della quarantennale esperienza centro-est-europea vissuta come «cultura brutalizzata», «stuprata», pornografizzata, se essa fosse riuscita a trasformare tale esperienza in «cultura reale», in «spirito universale», allora sarebbe stata «utile» (16). Un ragionamento, questo dello scrittore postmoderno, che in qualche modo riecheggiava quello di uno dei maggiori scrittori ungheresi moderni, Mihály Babits, il quale nel 1928, in un *Saggio sulla letteratura ungherese per il pubblico francese* (Babits, 1978), accanto al consueto lamento, tipico delle culture minoritarie o periferiche, nei confronti dell'Europa («l'Europa intuisce davvero poco dello spirito ungherese, anzi, a dire il vero, finora neppure se n'è interessata più di tanto», 185), si era detto convinto che la cultura ungherese poteva acquisire «consapevolezza della propria collocazione nella vita spirituale dell'Europa moderna» (198). Di qui l'idea - che Babits aveva tentato di attuare fin dal 1908 mediante il lavoro della rivista *Nyugat* (Occidente), molto efficace per quasi quarant'anni - secondo cui uno degli «attuali compiti europei degli ungheresi» era «produrre opere artistiche capaci, proprio tramite i colori di questo singolare animo nazionale, di apportare stimoli e arricchimento anche per l'Occidente» (198). Con i postmoderni l'atteggiamento verso Babits e *Nyugat* perde quella confezione utilitaristica che aveva ricevuto dalla politica culturale socialista.

³ Sono le considerazioni con cui Mittner introduce all'esame delle *due* culture letterarie sviluppatesi nella Germania divisa del secondo dopoguerra (Mittner, 1971b, 1521).

⁴ Vedi Lyotard, 1987, 101.

⁵ Nel socialismo reale l'incontro-scontro tra arte e politica culturale ebbe come suo perno categoriale il «rispecchiamento estetico», termine elaborato sistematicamente da György Lukács, 1970. Per la storia ungherese della manipolazione politica del

termine, cfr. Szerdahelyi, 1976, in particolare: sulla concezione estetica di Lukács, 62-123; sul «dibattito circa il rispecchiamento», 247-258; sulle contraddizioni del «duplice rispecchiamento», 308-311 e 331-332; sul rapporto tra rispecchiamento e concetti di «arte di utilità collettiva», arte d'intrattenimento e Kitsch, 429-447.

⁶ Per quest'ultima macroforma, vedi Tóttösy, 1994a.

⁷ Lo scrittore polacco Czesław Miłosz nel 1951-1952, allora in esilio a Parigi, pubblicò un libro intitolato *La mente prigioniera* (1981) in cui, partendo dall'idea che «le vie del destino di milioni di persone sono meno imperscrutabili in coloro che di professione registrano i mutamenti intervenuti in loro stessi e negli altri, cioè negli scrittori» (109), descriveva il processo di conformazione del pensiero (letterario) appunto a un unico Testo: sul piano tecnico il processo si compiva, «semplificando il quadro degli avvenimenti secondo le aspettative del Partito», cosicché «alla fine tutto ciò che si dice è perfettamente logico, lapidario e iniziatico», il che poi sul piano tematico comportava la scelta di figure e vicende elementari, la scrittura di romanzi «sul vecchio militante» o «sulla gioventù demoralizzata» o quant'altro appartenesse al dizionario dei simboli dell'ideologia politica. Il diffondersi di questa logocrazia (pur secondo tempi e intensità diversi nei vari paesi della Europa centro-orientale) ebbe, secondo Miłosz, «tutte le caratteristiche dell'ineluttabilità» e portò al costituirsi di un «ghetto letterario», in quanto, «nonostante le alte tirature e le loro visite alle fabbriche», gli scrittori del socialismo reale non facevano che ripetere l'antica esperienza esistenziale dell'intelligenza letteraria («erano adesso chiusi nelle loro case collettive e nei loro club non meno di quanto prima della guerra lo fossero nei caffè», 138-139). Miłosz, similmente a quanto intesero vari scrittori allora in Ungheria, colse nel *silenzio poetico* una importante forma di esistenza-resistenza letteraria. Infatti lo scrittore, obbligato a non «dire tutta la verità» (138; nella Varsavia occupata dai nazisti oppure nel socialismo reale abitato dall'angoscia della *finzione* che proveniva da quella strana «mescolanza di razionalismo dottrinale e magia», 283, 235) trovava nel silenzio la modalità che gli permetteva di non scendere nell'«indecenza» e «piattezza» appunto della narrazione semplificata (138), immobile e inerte. (Sull'argomento del silenzio letterario torneremo ancora variamente.)

⁸ L'opera trascritta fu *Iskola a határon* di Géza Ottlik (1959); ora anche in italiano con il titolo di *Scuola sul confine* (1992). Per un'interpretazione della trascrizione («un romanzo come arazzo», «Ottlik e Esterházy - su un unico foglio»), vedi Balassa, 1990b. Tale «trascrizione» viene a confermare l'intimo rapporto, all'interno dell'universo letteratura, fra l'azione poetica dello scrittore ungherese Péter Esterházy e quella, precedente, dello scrittore latino-americano Jorge Luis Borges, il quale (a detta di Hans Robert Jauss, 1994, 128) quando trascrive parola per parola il testo del *Don Quijote*, in virtù del tempo trascorso tra la composizione originaria di questo romanzo prodotta da Cervantes e la trascrizione eseguita appunto da Borges, «fa apparire il vecchio testo come un'opera dotata di un senso nuovo», innescando così «il passaggio del paradigma estetico da quello dell'estetica classica della produzione artistica a quello dell'estetica della ricezione degli anni sessanta».

⁹ In «Postmodernismo»: un panorama storico-concettuale, redatto nel 1977, Michael Köhler (1984, 119-120), prendendo in esame i *vari modelli della fine del moderno*, soprattutto quelli elaborati nella cultura anglosassone, da Arnold Toynbee a Irving Howe a Leslie Fiedler a Ihab Hassan a Frank Kermode, giudica massimamente adeguato quel modello che tenga conto di un fenomeno singolare della storia artistico-

culturale degli anni cinquanta e sessanta, vale a dire l'intreccio tra un prevalente «tradizionalismo che derivava dai "Classici moderni"» e un «neoavanguardismo che poggiava sulle premesse del dadaismo e del surrealismo» (cioè su «una tradizione "alternativa" del moderno»). Secondo Köhler, a partire da un simile modello, nella seconda metà degli anni sessanta si potrebbero individuare i primi segnali di una «nuova sensibilità», non più conciliabile con i principi estetici dei due modernismi appena citati. Ecco il motivo per cui «si potrebbe parlare di *postmoderno solo dopo il 1970*, mentre l'epoca dal 1945 a questa data dovrebbe chiamarsi *tardomoderno*» (corsivi nostri). La distinzione di Köhler coincide grosso modo con la nostra concezione riferita alla storia culturale ungherese, qui sintetizzata nell'*Introduzione* e che verrà ulteriormente argomentata in seguito. Per la ricezione ungherese del concetto di «nuova sensibilità» in letteratura, e per la formazione di «un nuovo comportamento linguistico» e di una «corrispettiva scrittura letteraria: 1979-1990», vedi Kulcsár Szabó, 1993d. Per la comparsa della «nuova sensibilità» nelle arti figurative in generale, cfr. Hegyi, 1989. Per quanto concerne il ritorno del discorso letterario dall'ambito *direttamente* politico-culturale (anche se politico-culturale «alla rovescia» in quanto *direttamente* all'opposizione rispetto al discorso politico-culturale di partito e come tale istituzionalizzato) alla *comunicazione letteraria diretta* (nella fattispecie del citato modello comunicativo d'élite), è un fatto da rilevare come il citato saggio di Hegyi fosse stato giudicato dal più noto studioso della postmodernità letteraria ungherese, Kulcsár Szabó (1989a), non sufficientemente scientifico, in quanto relegato dentro un «monologo regionale» scandito dal ritmo della polemica tra arte e politica nel socialismo reale. Se per Hegyi l'intera storia dell'arte moderna sarebbe da far rientrare nel modello della relazione fra situazione moderna e situazione postmoderna (dove la categoria di avanguardia rappresenterebbe l'attivismo, l'espansività, il rifiuto della tradizione, la pretesa di possedere la realtà, l'aspirazione all'esclusività e alla totalità; di contro, le categorie di transavanguardia/postmoderno starebbero a significare introversione, soggettività, rivalutazione della tradizione, senso di relatività e esilio nella sfera dell'arte), per Kulcsár Szabó - che nella sua critica tematizza per l'appunto le «difficoltà di creare modelli» - tale *dicotomia* costituisce una *teoria semplicistica* (analogamente, aggiunge Kulcsár Szabó, a quella teoria che per descrivere la modernità del novecento si fonda sui paradigmi, tra loro isolati, delle singole tendenze artistiche). Secondo Kulcsár Szabó l'articolazione storico-temporale andrebbe conservata, in quanto solo in questa maniera sarebbe possibile creare una *tipologia delle interpretazioni della modernità* (che egli distingue in modernità classica o fine secolo, avanguardia storica, seconda e terza ondata dell'avanguardia storica, vale a dire in «classicismo nuovo» e neo- o postavanguardia). In una prospettiva realmente scientifica, sostiene Kulcsár Szabó, si evidenzerebbe così non solo la pluralità (per nazioni e per discipline) delle interpretazioni della modernità, ma anche l'esistenza di diversità e di contraddizioni insolubili perfino all'interno delle singole discipline (in filosofia si è avuta, per esempio, una celebre discussione tra Michel Foucault e Jürgen Habermas) oppure l'affermarsi di un «dialogo» bene articolato tra concetto artistico (creativo e teorico) e concetto filosofico di modernità. Una mappa delle interpretazioni della modernità permetterebbe anche, sottolinea ancora Kulcsár Szabó, di cogliere i *tratti comuni fra varie modernità* (per esempio, fra postmoderno e transavanguardia, che hanno rinunciato ambedue a ogni idea di totalità) oppure di individuare *divergenze profonde sotto analogie superficiali* (per esempio, la sostan-

ziale distanza che intercorre fra modernità classica e avanguardia, nonostante il comune rifiuto della tradizione: l'avanguardia infatti accusa la modernità classica di elitarismo, di ermetismo e di inefficacia nella sfera della vita) o, ancora, di stabilire che «la gestione creativo-artistica dei segni-significanti la postmodernità la deduce interamente dalla tradizione della modernità classica» (mentre in Hegyi, sulla base della dicotomia modernità/postmodernità, quest'ultima risulta contrapposta alla tradizione della modernità classica). A prescindere dalle singole opinioni, fra i teorici del postmoderno è comunque generale la convinzione che sia «stato il concetto di "nuova sensibilità" di Hegyi ad aprire gli anni ottanta» ungheresi come autoriflessione della cultura artistica e non solo artistica. Lo ha affermato Béla Bacsó in una tavola rotonda che nel 1994 concludeva un vasto programma di documentazione sui *Post del Moderno* nelle arti visive ungheresi del precedente decennio, un programma iniziato nel 1991 e diretto dal Dipartimento di Storia dell'arte dell'università di Budapest (AA.VV., 1994b). Certamente nelle discussioni degli anni novanta la categoria di «nuova sensibilità» si è ulteriormente articolata. Gli storici dell'arte, non solo sono andati oltre il limite della pura e semplice categoria stilistica, ma ne hanno anche meglio chiarito le implicazioni sul piano dell'«autoemancipazione e autorealizzazione estetica», implicazioni confermate ora dallo stesso Hegyi (1994, 89). Oggi si parla di «carattere entimemetrico» delle composizioni figurative, del loro carattere ellittico, che dunque prevede il pieno coinvolgimento (logico-concettuale oltre che sensibile) dello spettatore nella *realizzazione* dell'opera («completala, caro spettatore!» suona l'invito); si vuole sostituire la *sovrainterpretazione* con la *spiegazione* (intesa come offerta di percorsi strutturali e compositivi); si vuole, in definitiva, un'arte che si presenti come processo di sensibilizzazione (di *Versinnlichung* secondo quanto annunciava in un convegno del 1992 Wolfgang Iser) dello spazio concettuale della cultura umana (AA.VV., 1994b, 309-335).

¹⁰ István Csuhai nel saggio citato (che risale al 1991 e che consideriamo rappresentativo per la sua destinazione europea) afferma preliminarmente che «la letteratura ungherese la lotta per la libertà l'ha vinta prima del 1989». Vale a dire in anni che egli (richiamandosi a un celebre testo del 1924 del formalista russo Jurij Tynjanov intitolato *Il fatto letterario*) definisce il «decennio letterario». Questo, preannunciato dalle citate opere della seconda metà degli anni settanta, secondo Csuhai è *diviso in due fasi* dalla cesura del 1986. La prima fase postmoderna della letteratura ungherese viene caratterizzata, in primo luogo *a)* dal ridimensionarsi della presenza della poesia lirica (tradizionalmente prevalente) nel sistema dei generi e dall'affermarsi della «grande forma-romanzo», fondata sulla «frase lunga» ovvero sulla «citazione espansa», sull'autoriflessione (principio costruttivo primo di tale forma-romanzo), in secondo luogo *b)* dalla visibilità dell'opera di Géza Ottlik (il cui romanzo *Scuola sul confine* [1959; it. 1992] diviene lettura obbligatoria nelle scuole) e di quella di Dezső Kosztolányi (la cui edizione scolastica ha una introduzione firmata da Ottlik), in terzo luogo *c)* dal «consenso pieno», da parte della critica (laica, distante dalla politica culturale del Partito), circa il valore estetico delle due opere principali che escono nel 1986 e circa i loro «parallelismi» (nella struttura e nello sfondo culturale e letterario nazionale e europeo), quindi dall'articolarsi di un polifonico linguaggio critico postmoderno che riesce a raggiungere sia la scuola sia l'università; infine *d)* dalla insistente presenza nella stampa quotidiana di un unico linguaggio critico, quello eterodiretto, aggressivamente contrario alla «svolta postmoderna». I tratti prin-

cipali della seconda fase (1986-1990) vengono invece così descritti: *a)* ridimensionamento e frammentazione ovvero «decostruzione della grande forma-romanzo», del suo mondo e del suo testo, attraverso la sostituzione del mondo con il testo, con la parola scritta; *b)* visibilità della neoavanguardia (che viene anche antologizzata, AA.VV., 1989a); scomparsa della critica eterodiretta ma, nonostante importanti tentativi per esempio della rivista *Alföld* di Debrecen, difficoltà della critica laica a elaborare un discorso critico coerente di fronte alla testualità postmoderna ungherese successiva al 1986, una testualità in cui la poesia lirica torna ad essere molto presente (nelle opere di Endre Kukorely (1984, 1986, 1990), Lajos Parti Nagy (1986), János Marno (1987). Csuhai, infine, parla dell'inizio di una *terza fase* segnata dall'opera di László Márton, una sorta di «opera-sintesi» (1992), «grande forma» in cui le «parti piccole» si insediano («o, forse, se ne vanno, fuoriescono?») acquisendo nel loro insieme una particolare pluralità di senso. Circa tale questione, dobbiamo rilevare che il periodo 1979-1990 a noi sembra costituire una sola unità. A nostro avviso, le pur molto interessanti variazioni macro-strutturali (che, forse, sarebbero piuttosto da definire «varietà») non mutano gli intenti «profondi», che continuano a consistere nella «preferenza, sia in termini di uso che di ricezione, per uno specifico codice letterario» (Fokkema, 1995, come appena ricordato). Questo resta appunto l'«autoanalisi del fatto letterario», continuando a comportare analoghi effetti poetico-linguistici, riscontrabili (come tenteremo di dimostrare) sul piano *microstrutturale del testo*. Ci sembra giusto, infatti, parlare di «identità plurima» della testualità letteraria postmoderna ungherese, identità la cui «unità nella differenza» è costituita, per l'appunto, da un *progetto «esile» di esistenza letteraria*, che tende a una *imposizione morbida di (nuova) comunità letteraria*.

¹¹ 1993, 859. La descrizione di Moretti si riferisce in realtà alla genesi del *modernismo* all'inizio del novecento. Tale genesi però comprende anche quella del *postmodernismo*: «Nei progetti "epici" di inizio novecento (Mahler, Joyce), dove ogni sorta di convenzioni "basse" vengono arruolate per costruire la totalità estetica, cultura di massa e tecniche d'avanguardia costituiscono, direbbe... Adorno, "due metà che non fanno più un tutto". La loro prossimità moltiplica dissonanze e ironia; esacerba la complessità del sistema formale. L'apparentamento a tutti i costi si avrà solo con il postmoderno, che realizza in questo senso un vero e proprio trionfo dell'entropia» (859). L'idea del postmoderno (culturale e artistico) come modernità (modernismo) in *compimento* ritornerà variamente nel nostro discorso.

¹² 1987, 21-22; 24. Ne esiste una versione ungherese di G. Angyalosi (Lyotard, 1988). Il richiamo è a due delle possibili modalità del moderno, vale a dire quella rappresentata dai *Saggi* di Montaigne del 1580 e quella testimoniata dal programma romantico della rivista tedesca *Athenaeum* degli anni 1798-1800. Secondo Lyotard (1987, 22-24), in tutt'e due l'individuo moderno tenta, per vie diverse, di elaborare ciò che la sua memoria serba del mondo classico: *Athenaeum* rappresenta il «rimpianto», la «nostalgia» che ne ha il moderno, il quale ne dà la «presentazione» in forma di «moderno frammento», mentre a Montaigne va attribuita la via di un (proto)postmoderno «esperimento», di una (proto)postmoderna «combinazione intrinseca di piacere e di pena» di fronte all'«impresentabile nella presentazione stessa». Montaigne, cioè, anticiperebbe il «saggio postmoderno», il cui tratto caratteristico è la ricerca di «presentazioni» nuove («non per goderne ma per far meglio sentire che c'è dell'impresentabile»), il tentativo di «inventare allusioni al concepibile che

non può essere presentato», senza la pretesa di «totalizzare in un'unità reale» i «giochi di linguaggio» in cui tali allusioni si verificano. Fausta Garavini, studiosa italiana di Montaigne, esaminando «le strutture della prudenza distruttrice» che sorreggono la forma *essai* in Montaigne, parla di «consapevole abbandono del discorso istituzionalizzato, costretto in uno schema aprioristico anteriore alla stesura». In tale atteggiamento spirituale la studiosa individua in Montaigne una autentica «modernità» (nonché l'inizio di quella che più tardi si chiamerà libera saggistica), una «modernità» in cui il disordine è momento di costruzione-costruttivismo consapevole che comporta una «perfetta tenuta compositiva», una «composizione concentrica», «un intreccio di significati e di riferimenti avvolgenti a spirale verso un punto d'applicazione che sbalestra il contesto socio-storico» (1983, 56). Anche nel quadro offerto da uno studioso ungherese che vive in Olanda, la cultura postmoderna nomina Montaigne proprio precursore (Kibédi Varga, 1986, 1). Oltre alle idee di Lyotard e di Kibédi Varga circa la funzione dell'*essai* nella cultura postmoderna, per una definizione del *saggio postmoderno*, cfr., Spedicato, 1984, 35-36.

¹³ 1991e, 180; it. da 1992f, 93.

¹⁴ Da 1995b.

¹⁵ Ricoeur, 1989; 149, 154. I passi sono riportati in Hoy, 1990, 115. Alla ricoeuriana idea lineare della comprensione (radicata dunque nel concetto di rilevanza dell'interpretazione per il presente) Hoy, studioso americano del tema antico, oggi attualissimo, della verità dell'interpretazione, contrappone l'*idea circolare della comprensione dei fatti letterari*: «L'investigazione letteraria... non è un arco bensì un circolo: non può dare per assodato il proprio inizio, poiché è precisamente questo inizio che essa cerca di investigare. La realtà del testo non è data: è ciò che la spiegazione tenta di decifrare». In conformità a quel filone di pensiero che a partire dai fondamentali contributi di Heidegger, Gadamer, Jauß e Derrida (per citare alcune tra le figure più rappresentative di tale filone) fiancheggia (se non addirittura costituisce) la mentalità postmoderna, nel suo ragionamento Hoy conferisce all'interpretazione letteraria natura paradigmatica. Vede in essa cioè il modello di un processo (auto)conoscitivo e la utilizza come argomento per partecipare a uno degli odierni dibattiti culturali più appassionanti: quello che ha il pregio di «elaborare» il conflitto tra diversi modi interpretativi, come sono lo strutturalismo e l'ermeneutica, che portano a visioni diversificate: *testuale* oppure *storica*, *oggettiva* oppure *contestuale*. Questi operano nella nostra epoca con incisività al punto da rappresentare in essa vere e proprie *Weltanschauungen*. Hoy mette in evidenza che oggi è divenuta difficilmente sostenibile una «scienza» letteraria, una «osservazione scientifica» dei fatti letterari, senza che l'operatore di tale scienza si renda conto che la propria percezione è determinata contestualmente e anche teoricamente: l'«idea della spiegazione come decifrazione di realtà è in fondo erronea... il significato poetico resiste, e vince ogni sforzo di smascherare... un qualche significato univoco e definito», per cui occorre che la comprensione si eserciti essa stessa come «un evento concreto, una forma di azione e di creazione che ha conseguenze in sé e fuori di sé»: conseguenze cioè *Wirkungen*, secondo il Gadamer antimetodico ricercatore della verità e assertore dell'«accadere del senso» (118, 117, 120, corsivi nostri).

¹⁶ Torna attuale oggi lo sforzo del giovane Lukács di intendere la funzione letteraria in senso lato come processo che sta fra estetica, sociologia e etica, fuori da ogni metafisica. A ciò alludeva il suo bisogno di chiamare «tentativi» - come fece in una

lettera all'amico Leó Popper (Lukács, 1984, 76 e, per la risposta, 81) - i propri saggi raccolti in *L'anima e le forme* e l'ampia analisi, condotta nella prefazione a questo libro, sull'essenza e la forma del *saggio* (Lukács, 1963).

¹⁷ 1967, 21, 300. Il filosofo austriaco è uno dei partner preferiti (tutti minuziosamente elencati in un «indice delle persone citate»), per i *giochi intertestuali*, dall'autore di *Introduzione alle belle lettere* (Esterházy, 1986b, 724).

¹⁸ Per la citazione precedente e per questa, vedi Fónagy, Soltész, 1954, 18, 44.

¹⁹ 1991a, 82.

²⁰ Hassan, 1984, 99-106. Hassan è uno dei principali promotori americani della teoria postmoderna e anche della conforme pratica testuale, che da tale teoria viene prevista come un proprio momento necessario.

²¹ L'espressione è la traduzione del termine tedesco *Stimmung* introdotto nella teoria filosofica da Heidegger. Tale termine oggi viene ripreso da Richard J. Bernstein, filosofo erede del pragmatismo americano e interprete acuto della discussione sull'intrecciarsi di moderno e postmoderno. Nel nostro ragionamento attingeremo a più riprese agli studi che riguardano gli orizzonti etico-politici del connubio chiamato «moderno/postmoderno», studi particolarmente stimolanti del pensatore americano (Bernstein, 1994). Per quanto riguarda l'*episteme* postmoderna, Bernstein attribuisce (1994, 23) al noto saggio del 1979 di Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (Lyotard, 1991), la stessa «forza retorica» - capacità cioè di «condensare e focalizzare ciò che molti altri studiosi stavano dicendo e ipotizzando» - che nel 1962 aveva esercitato *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* di Thomas Kuhn (Kuhn, 1978). Del testo fondamentale di Lyotard esiste anche una versione ungherese (Lyotard, 1993).

²² Per l'uso del termine di *episteme*, cfr. Foucault, 1971.

²³ Traduzione nostra. Per la versione italiana dell'intera poesia: Illyés, 1986, 51-57.

²⁴ Secondo la tipologia formulata da due noti politologi marxisti «dissidenti», Gy. Bence e J. Kis, *la società ungherese tra il 1948 e il 1990* apparteneva alla «società di tipo sovietico» ovvero al «tipo sovietico della società moderna». Ciò si contrapponeva alla suddivisione ufficiale secondo cui nel novecento esistevano tre tipi fondamentali di *società moderna*: quella «socialista», quella «di transizione» (con tratti sia socialisti che capitalistici) e quella «capitalistica». Da tale schema i due studiosi dissentivano, sostenendo che, per comprendere il tipo «sovietico», era necessario superare il «latente evolucionismo unilineare di Marx». Bence e Kis stabilivano così i caratteri della società moderna di tipo sovietico: *non esistevano organizzazioni dotate di autonomia formale*, non potevano manifestarsi conflitti d'interesse (e quindi, possiamo aggiungere, tantomeno aversi forme di manifestazione democratiche, incluse per così dire le *forme letterarie della democrazia* - tra cui soprattutto la satira e il *Witz* - costrette a una vita sotterranea almeno fino alla fine degli anni cinquanta, una vita in ogni caso sorvegliata con metodi polizieschi fino alla fine degli anni ottanta), l'integrazione sociale aveva luogo per «direttive», cosicché la cultura era «eterodiretta». La mancanza di autonomia formale risulta dunque momento strutturale della società di tipo sovietico: al punto che tale mancanza, a nostro avviso, si è espressa perfino in termini di psicologia sociale e quindi sul piano delle relazioni interpersonali. Infatti, la mancanza di autonomia formale e il suo ripercuotersi nella *cultura delle relazioni umane* producevano *modalità cultiche e rituali*, come ad esempio i processi politici (o «montati») del periodo dello *stalinismo hard* che, se per

un verso colpivano gli stessi dirigenti del partito al governo, per un altro verso, con il loro aspetto rituale, investivano ogni singolo individuo. Tutta la vita sociale si svolgeva per «meccanismi di autogenerazione del terrore» - affermano i due studiosi ungheresi - determinando un esteso fenomeno socialpsicologico: la presenza del *terrore quotidiano* e della *noia quotidiana*. Ora, mentre la primitiva versione *hard* dello stalinismo aveva agito prevalentemente sui rapporti immediati tra le istituzioni e i singoli individui, la sua versione *soft* (il paternalismo autoritario kádariano) operava, per così dire, soprattutto con la mediazione di *riflessioni* e di tematizzazioni discorsive *interpersonali*. In ambedue i casi si verificava un corto circuito tra l'ideologia e i vari piani della prassi sociale. Si aveva: a) la «mobilitazione della vita quotidiana» (il «nesso simbolico tra le attività quotidiane e i principi del socialismo» produceva concretamente la repressione del consumo, del tempo libero, della vita privata); b) la sottomissione della ricerca scientifica e artistica all'ideologia; c) la eterodirezione della cultura trasformata per l'appunto in «industria produttrice di ideologia» (secondo il principio della produzione di massa socialista-reale: «grandi serie, poca scelta») in cui, oltre alla letteratura, parte rilevante aveva la divulgazione storiografica. A quest'ultima veniva dato il compito di garantire la validità assoluta di una *fiction ideologica* che si sostituiva al pensiero autonomo, indipendente, ed era in sostanza l'«applicazione della "linea"» prima di tutto nella filosofia, nelle scienze e nelle arti costrette, in questa maniera, a un'unica «tendenza». Fu una *prassi culturale, chiusa in se stessa, che non alimentava e non richiedeva nessuna forma di mediazione sociale democratica*. Nella società di tipo sovietico la modalità che più «si avvicinava» a una mediazione sociale democratica era - osservano i due studiosi - quella del «mercanteggiamento» (*alkut*), modalità che tuttavia non aveva passaggi tra il «mercanteggiare verticale» politico e il «mercato orizzontale» economico. La cronologia della trasformazione strutturale della società di tipo sovietico (ungherese) sarà allora, per Bence e Kis, la seguente: *stalinismo* (1948-1953); dominio dell'ideologia del «socialismo di mercato» (1953-1968), laddove il concetto di «mercato» coinvolgeva non soltanto la vita economica ma, prima ancora, quella politica e culturale; *post-stalinismo* (dal 1968), cfr. il volume (pubblicato dall'editoria in esilio, i cui prodotti erano però assai diffusi anche in Ungheria, negli ambienti dell'opposizione) di Bence, Kis (1983, 16, 7, 31-32, 70, 95-96). *Sul piano storico-politico* ci sembra possibile - se proprio non si vogliono far coincidere, almeno - accostare i due concetti di «socialismo di mercato» e «post-stalinismo», introdotti da Bence e Kis, con quello nostro di «storia germinale della postmodernità politica ungherese», di *protopostmodernità politica* (descritta nella nostra *Introduzione*). La quale fu caratterizzata, per un verso, dal crescente consolidarsi del «mercanteggiamento» tra politica e cultura e, per l'altro verso, da un minore e decrescente - di fatto - coinvolgimento del lavoro artistico nella costruzione dell'ideologia: fu tale processo che (attraverso la quasi-legittimazione di una «seconda» *Öffentlichkeit*, una opinione pubblica «sommersa», *underground* e *deliberatamente «silenziosa» nei confronti della politica statale, ma in piena espansione nei confronti di ogni gesto e linguaggio di libertà quotidiana offerto dall'attività artistico-creativa e umanistico-scientifica*) sul finire degli anni settanta portò all'affermarsi della postmodernità ungherese anche sul piano storico-artistico: emerse infatti una specifica, articolata *postmodernità letteraria* (non più politica, né genericamente culturale), vale a dire una postmoderna autoanalisi etico-poetica della cultura letteraria del socialismo reale (in cui vari

tentativi di modernità e di modernizzazione letterarie, ufficiali, semi-ufficiali e *underground*, convivevano, ma senza dialogo esplicito).

²⁵ L'espressione *grand récit* è - com'è notorio - di Lyotard che prende in esame le modalità del metadiscorso con cui la scienza legittima il proprio statuto. «Si tratta di un metadiscorso», egli dice, «che, quando ricorre esplicitamente a qualche grande referente narrativo, come la dialettica dello Spirito, l'ermeneutica del senso, l'emancipazione del soggetto razionale o lavoratore, lo sviluppo della ricchezza, conferisce l'appellativo di "moderna" alla scienza che a esso si richiama per legittimarsi». Il socialismo scientifico, cui la prassi politico-ideologica dei partiti al governo nei socialismi reali si richiamava come a proprio fondamento, si autodefiniva appunto scienza «moderna» e scienza-guida della modernizzazione della società. L'evento post-moderno, seguendo ancora il ragionamento del filosofo francese, in un primo approccio è «l'*incredulità nei confronti delle metanarrazioni*», cui segue in un secondo momento la «crisi della filosofia metafisica, e quella dell'istituzione universitaria» (Lyotard, 1991, 5-6, corsivo nostro). Ed effettivamente, anche in Ungheria, dopo un preannuncio leggibile nelle vicende del 1956, a partire dagli anni settanta lo «stato d'animo postmoderno» si è andato diffondendo negli ambienti intellettuali e universitari generando - come abbiamo osservato - un nuovo modello comunicativo, d'*élite*. L'analisi sociologica potrebbe mettere in evidenza le ragioni e le modalità che, per quel che riusciamo a cogliere, sembrano caratterizzare nell'ultimo decennio la forza culturale degli studenti universitari ungheresi, una singolare forza in grado di far da collante tra la cultura elitaria dell'intelligenza (letteraria) postmoderna e la cultura postmoderna di massa.

²⁶ Introduciamo a questo punto due categorie - *Kultur* e *Zivilisation* - che, prese in prestito dal mondo intellettuale tedesco, restano lungo tutto il novecento componenti fisse dei ragionamenti politici, intellettuali e letterari ungheresi. È nell'atmosfera spirituale europea a cavallo del secolo che si istituisce una contrapposizione tra queste due categorie, lo fece per esempio lo scrittore britannico di lingua tedesca Houston Stewart Chamberlain (*Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, 1898) secondo cui «niente potrebbe essere più pericoloso per l'umanità di una scienza senza poesia, di una civiltà senza cultura» (Maldonado, 1979, 17). Nell'Ungheria dello stesso periodo il rapporto tra cultura e civilizzazione entrava in un quadro concettuale dove visione storica e visione mitizzante del fatto storico si univano. Per esempio, nella cornice concettuale della tedesca *Geistesgeschichte*, vennero sviluppati i temi del carattere nazionale e del «comune» destino nazionale. In materia di cultura e/o civilizzazione ungherese, lungo tutto il novecento la sorte (la stessa possibilità) delle discussioni rimarrà sempre vincolata, inescindibilmente, al problema e alle vicende dell'*indipendenza* del paese. Tali vicende, in questo secolo, ebbero inizio nel 1918-1920, quando si estinse il sistema politico della Monarchia austro-ungarica e subito dopo rapidamente fallirono due diversi tentativi di governo, quello liberaldemocratico di Mihály Károlyi e quello comunista di Béla Kun. Il problema continuò a riproporsi sistematicamente dentro il regime cristiano-nazionale di Miklós Horthy e di nuovo nel 1945, alla fine di questo regime; poi ancora nel 1948, quando venne interrotto il processo politico che avrebbe potuto portare a una «democrazia borghese» compiuta. Il tema restò centrale anche nella seconda esperienza comunista (1948-1990) che, pur avendo a un certo punto perduto la sua univoca impostazione stalinista grazie alla insurrezione del 1956 (come abbiamo visto), tuttavia, in seguito alla

sconfitta degli insorti, si esprime nello stalinismo *soft* di János Kádár. Questi risolse il problema dell'indipendenza tacendone, un *silenzio* che veniva compensato con il cosiddetto socialismo al gulasch (fu il periodo che Bence e Kis hanno definito «socialismo di mercato»). Il silenzio non fu rotto neppure intorno al 1968, occasione - come abbiamo già messo in evidenza - di un primo tentativo di *de-stalinizzazione*, rivolto all'ambito dell'economia (e quindi dell'economia della cultura). Anzi, la situazione s'aggravò quando, dopo qualche anno di democratizzazione economica sperimentale, la *de-stalinizzazione* fallì in quanto, in concomitanza con la repressione del socialismo liberale praghese, si ebbe il già citato processo di *tardiva ri-stalinizzazione accompagnata da modi politici protopostmoderni*, ri-stalinizzazione che percorse tutti gli anni settanta e che determinò un «bonario clima compromissorio... fatto di opportunismi, conformismi e finzioni», come lo descriverà un giovane letterato postmoderno nel 1990 (Keresztury, 1990). Il processo della *de-stalinizzazione totale*, che intorno alla metà degli anni ottanta coinvolse tutti i settori della vita ungherese, portò infine al diffondersi esplicito del sentimento dell'indipendenza nazionale e del principio del pluralismo (nel 1990 furono celebrate le prime elezioni politiche realmente pluripartitiche). Tale serie di vicende storico-politiche impegna, nella memoria collettiva, grande spazio, colmo di resistenti figure «narrative» dal profilo particolarmente drammatico. Figure che caratterizzavano allora lo specifico orizzonte di attesa nei confronti di qualsivoglia tentativo di *innovazione letteraria*. Si ebbe poi il fenomeno chiamato «rinascita culturale», che nel 1968 - simultaneo alla ricerca cecoslovacca di un «socialismo dal volto umano» e concomitante al «nuovo meccanismo economico» - pervase l'Ungheria; questo *sul piano della cultura letteraria* segnò realmente una svolta generale, produsse cioè un progressivo allentarsi delle briglie ideologiche che dal 1948 regolavano tutta la vita culturale (e artistica). E uno dei corollari più rilevanti di tale novità fu, nel tessuto culturale ungherese, la *possibilità di sdrammatizzare, di de-retorizzare* cose, entità, forme e tecniche letterarie (fossero esse attuali o depositate e, addirittura, «congelate» nella memoria collettiva). Infatti, uno dei momenti più vitali della «rinascita culturale» - nonostante il suo fallimento quanto all'ideologia che la sosteneva - fu un mutamento estetico-linguistico rivelatosi successivamente irreversibile: la cultura letteraria ungherese, passando attraverso l'esperienza della scrittura, della lettura e della elaborazione critica di «grandi» opere come quelle di István Örkény, Sándor Weöres, Miklós Mészöly, ecc., abbandonò il discorso letterario incentrato sulla *parabola*, in sostanza sul messaggio poetico allusivo-educativo, per intraprendere un discorso letterario radicato nel *grottesco*, in cui l'elemento metafisico, per così dire, scendeva nel concreto e si faceva immediatamente visibile, divenendo «del tutto immune dall'ipocrisia». Come, per esempio, nella *fiction* di una *cerimonia funebre* sdrammatizzata e de-retorizzata perché eseguita «a testa in giù», in una posizione (grottesca) nella quale la consueta prassi del «lutto ostentato» e delle «false manifestazioni di pietà» si capovolge. Questo capovolgimento, però, non intende intervenire - tantomeno «educare» - sul piano morale, ma vuole soltanto *rendere visibile il mondo, la realtà reale* che, se ascoltiamo la voce poetica *grottescamente normativa*, «come vedete... si regge sui piedi», per cui «voi potete piangere i vostri cari defunti a testa alta, con lacrime amare» (Örkény, 1988b; 1991b). La *cerimonia funebre* (reale o immaginaria, rivolta verso vari soggetti, a partire dall'individuo chiuso nel suo ego privato, per giungere a quello che si dilata a vate nazionale oppure a quello amplificato all'estre-

mo a nazione magiara) è metafora frequente nell'arte ungherese, ma qui - in virtù di questa modalità di finzializzazione - perde il suo rigido impianto retorico vincolato a un unico registro intensamente drammatico (non solo nel contesto del socialismo reale). Tuttavia, nel socialismo reale la drammaticità aveva toccato limiti estremi, tanto da determinare la tipologia del primo atto politico compiuto dallo Stato-Partito all'avvio della fase della propria auto-decostruzione: nel giugno 1989 furono celebrati riparatori funerali di Stato per Imre Nagy, leader della rivoluzione del 1956 (il cui nome lungo tutto il trentennio kádariano era rimasto un tabù per i discorsi ufficiali), e lo si fece con una coreografia importante. Di essa la memoria popolare registrò in particolare - si racconta - la grande forza simbolica emanata «dai guanti bianchi dei poliziotti», posti a guardia dell'ordine cerimoniale. I guanti bianchi sulle mani dei poliziotti rappresentarono dunque l'ultimo atto (il primo decostruttivo) della manipolazione operata dall'*umanesimo socialista* «dogmaticamente universalista» e «ostile nei confronti di tutto ciò che è "differenza", particolarità, singolarità». Infatti, se da un lato negli anni del socialismo reale la politica (culturale) aveva sistematicamente promosso, in nome appunto dell'umanesimo, la *rappresentazione teatrale* dell'*Antigone* di Sofocle (naturalmente con i funerali del fratello traditore sceneggiati, ogni volta, conformemente all'attualità politica e alla fede del drammaturgo e del regista), dall'altro lato, la *celebrazione reale* del rito funebre per le vittime delle esecuzioni compiute dopo il 1956 poteva avvenire solo come atto ultimo del regime (Fehér, 1996, 13).

²⁷ 1980, 264.

²⁸ 1991b.

²⁹ Da 1993a.

³⁰ Kukorely, 1993a, parla di un processo di liberazione durato una quindicina d'anni (tanto era fitto, secondo lui, il «manto di nebbia» che avvolgeva l'Ungheria). Tale processo poté realizzarsi grazie alla coscienza e creatività poetico-linguistica dei postmoderni, una circostanza che si trasforma in «dittatura del gusto postmoderno» agli occhi sia degli «aggressivi critici comunisti» sia dei «critici anticomunisti perché conservatori *retro*».

³¹ In italiano alcuni testi significativi dell'uomo politico sovietico che, sebbene scomparso nel 1948, ha dato il nome all'intero complesso della politica culturale comunista, si trovano in Zdanov (1950).

³² Héra, 1985, 16. Significativo anche un articolo dello scrittore Gy. Kardos G. (1985, 14) in cui l'autore, redattore del settimanale dell'Unione degli scrittori ungheresi, si domanda: «Come comportarsi con gli scrittori giovani?». Essi infatti «non riescono a conquistarsi spazi sulle riviste» (perché, dice Kardos G., «sono tutti riempiti dalle nostre memorie»). Il suo vademecum per il mondo letterario diceva: «Cerchiamo di essere tolleranti verso i giovani, ma intanto avvertiamoli che dovranno trovare, prima o poi, una propria strada... Se vogliamo che essi conservino nella memoria la nostra immagine di eroi con la spada sguainata sopra l'abisso, non dobbiamo chiuderli a essi, anzi, dobbiamo spalancare loro le porte delle nostre officine... accettiamo le richieste di prefazioni e di presentazioni delle loro opere. Rammentiamoci sempre che potremmo trovarci in una situazione molto peggiore se fossero loro a dover presentare le nostre opere». L'articolo di Kardos G. è un testo di giornalismo culturale tipico dell'epoca, il suo registro dunque non è (auto)ironico, nonostante - ci sembra - possa apparire tale al lettore odierno, sia ungherese che stra-

niero. Pensiamo che, prima o poi, non solo certi generi (come appunto il «romanzo della produzione») ma l'intero sistema culturale e letterario del socialismo reale sarà «letto» e interpretato da lettori (critici, storici) «nuovi», tra l'altro, anche nei termini della grande tradizione umoristica mitteleuropea, per esempio, alla *Švejk* di Jaroslav Hašek. D'altronde E. Bojtár (1986), studioso di letterature slave già nel 1970 ebbe a sostenere che la «švejkità» è ciò che contraddistingue uno dei tipi umani fondamentali dell'Europa dell'est. Nell'autointerpretazione dei letterati vincolati all'esperienza del socialismo reale, il tema e il registro della *švejkità* sono invece, potremmo dire, da sempre presenti, costituiscono un ricco e complesso filone che prende la forma (l'abbiamo già visto ma ci torneremo variamente) ora del *Witz*, ora del «grottesco», ora dell'«assurdo», ora infine dell'«ironia costruttiva» intesa come *esattezza* ovvero postmoderna «capacità di rendere momento strutturale dell'opera proprio la debolezza» (Esterházy, 1991g; 1996b; 1986c, 504). «Noi che abbiamo conosciuto la versione totalitaria, comunista, del mondo moderno, sappiamo che... due atteggiamenti, apparentemente artificiali, letterari, eccessivi, sono invece ben reali; abbiamo vissuto nello spazio limitato, da una parte, dalla possibilità K., dall'altra dalla possibilità Švejk; ossia: nello spazio dove un polo è rappresentato da una identificazione col potere che arriva fino alla solidarietà della vittima col proprio carnefice, e l'altro dalla non accettazione del potere attraverso il rifiuto di prendere sul serio alcunché; abbiamo cioè vissuto nello spazio che c'è fra l'assoluto della serietà, K., e l'assoluto della non serietà, Švejk»: così, nel celebre saggio sull'*Arte del romanzo* scritto nel 1986 da Milan Kundera (1995, 76), romanziere e quindi, come afferma egli stesso (68), persona impegnata nell'indagine dell'esistenza e delle possibilità umane (e non della realtà in genere), «švejkità» e «k-ità» (dal protagonista del *Castello* di Kafka) costituiscono elementi essenziali di «una carta dell'esistenza» (68) degli individui rinchiusi in mondi estremamente burocratizzati. Questo importante nesso prodotto dalla «riflessione» (e, quindi, da un atto creativo che chiede «esattezza assoluta»: non solo al suo esecutore primario ma anche a ogni suo «traduttore», ricorda Kundera, 200) è assorbito e variamente elaborato appunto dalla comunità interpretativa ungherese postmoderna: una delle voci narranti di *Introduzione alle belle lettere* legge-riflette, e chiama a leggere-riflettere, con *esattezza* le possibilità che si danno, nel quadro descritto da Bojtár, all'individuo est-europeo: «dobbiamo diventare est-europei per poter diventare europei e un giorno, forse, uomini» (Esterházy, 1986c, 504).

³³ Cfr. AA.VV., 1965, 169-178 (it. Heidegger, 1994). Il tema oggi è ripreso, con particolare attenzione per il nesso tra Heidegger e il postmoderno, per esempio da Vajda, 1990, 200.

³⁴ Di questo esistenzialismo una delle espressioni più rappresentative fu il romanzo *Saulus* scritto nel 1968 da Miklós Mészöly (1977, it. 1987). Di esso scriveva nel 1969 József Mezei (1973, 715ss), voce della teoria letteraria ufficiale: «Ci induce a credere nella complessità della Legge». Qui la letteratura ungherese esperiva il passaggio da una «letteratura moralizzante» (tipica degli anni cinquanta) a una «letteratura etica» (dominante negli anni sessanta), una letteratura «interessata esclusivamente a situazioni, funzioni, decisioni etiche difficili o impossibili», «a spazi psicologici bloccati», imponendoci «il compito di affrontare noi stessi e i limiti delle nostre capacità e delle nostre possibilità». L'affermazione di Mezei, oggi, ha grande importanza storico-culturale in quanto egli, nello stesso scritto, tentava di

promuovere un *romanzo-epopeo* che - in netta contrapposizione con l'«avventura intellettuale dell'odierno racconto radicato nell'assurdo» e con la «fiction dell'estraniamento dell'individuo contemplativo» - doveva essere il prodotto di «una fantasia che integri le lacune della realtà», doveva avere la capacità di «suggerire» il lettore, di produrre una «pace assolutoria» (all'opposto, sottolineava Mezei, di quanto avveniva in un celebre racconto da Mészöly pubblicato nel 1967, intitolato *Rapporto su cinque topi*), in definitiva, doveva evitare il «rischio minaccioso che sta nelle realtà parziali». E la parzialità derivava dalla «libertà tematica», una cattiva libertà, giacché faceva mancare nell'architettura narrativa l'interdipendenza «costruttiva» tra l'ideologia del socialismo reale (il futuro, ovvero il progetto politico-sociale che andava concretizzandosi in Piani quinquennali e triennali) e il resoconto artistico della realtà vissuta. Questo intento costruttivo infatti avrebbe dovuto prevedere soltanto la proposta artistica di vie esistenziali imitabili, perseguibili nella pratica, vie esistenziali che, perciò, non sarebbero dovute mai apparire al lettore come una *terra di missione* (intellettual-messianica, con tratti fondamentalmente «provocatorii»), ma semplicemente come una *parabola* (capace semplicemente di influenzare il lettore). Ne usciva dunque una sorta di addomesticato *esistenzialismo ad uso dei lavoratori*, racchiuso nella cornice ideologica del *realismo socialista* (una cornice che - come lamentarono i suoi stessi promotori in vari dibattiti sul *realismo* - di fatto non aveva mai acquistato solidità e plausibilità ed anzi, con il tempo, finì irrimediabilmente con lo sgretolarsi).

³⁵ Il filosofo Mihály Vajda (ex marxista e allievo di György Lukács, dopo molti anni trascorsi all'estero in «soggiorni di studio», come suonava allora la formula morbida per indicare l'esilio politico, oggi alla guida del dipartimento di filosofia dell'Università di Debrecen e direttore di una delle più rappresentative riviste filosofiche, denominata heideggerianamente *Gond [Cura]*, e che è stato, con altri, il traduttore ungherese di *Essere e tempo*) sostiene che non occorre possedere un linguaggio tecnico-filosofico per comprendere Heidegger, ma che «comprendere Heidegger significa tentare di entrare in empatia con il suo testo» (1990, 201). La possibilità dell'empatia sta, secondo Vajda, nel fatto che *Heidegger è il filosofo del postmoderno*, in quanto affronta il problema della finitezza dell'uomo e quello del superamento della metafisica intesa come filosofia della «soggettività» e tematizza il necessario «ritorno del pensiero all'accadimento»: il che implica la *fine dell'«oblio dell'essere»*, come appunto voleva Heidegger critico della modernità. Per Vajda (oggi, nell'Ungheria del postsocialismo reale) superare la metafisica non significa soltanto escludere le «norme universali di verità» e quella «responsabilità dell'uomo» che deriva da tali norme, ma soprattutto (andando fino in fondo nell'analisi della cultura e della civiltà del socialismo reale, che erano state politicamente promosse anche attraverso una certa letteratura, in ogni caso coinvolgendo l'intero microcosmo letterario del paese) significa comprendere che «nel momento in cui qualcuno vorrà cambiare la nostra prassi in nome di norme universali di verità e riuscirà a ottenere che la nostra attività non venga più regolata dalla «ingenua esperienza quotidiana» e dalla «tradizione», ma esclusivamente dalla «verità oggettiva», diverrà evidente che l'uomo potrà realizzare la sua soggettività solo in forma di tirannia, cioè attraverso un singolo il quale si appropria della «verità oggettiva». Il filosofo come funzionario dell'umanità» (Husserl): no, grazie, meglio di no! *Benché le tradizioni possano avere anch'esse natura tirannica, non vi è nulla di peggio della tirannia della «veri-*

tà". Sto dicendo certamente dei *luoghi comuni*: oggi, alla fine del secolo, non vi è alcun dubbio. Tuttavia, giacché abbiamo bisogno di sapere "qual è la nostra situazione attuale" (cfr. Heidegger, «Vom Wesen der Wahrheit» [1976b]) e giacché per farlo ci orientiamo verso la verità, non siamo in grado di rinunciare alla filosofia del soggetto. Noi non sappiamo come sia possibile sostituire la filosofia che si costruisce intorno al soggetto, e che pretende di elevare l'uomo a padrone degli esistenti, come sia possibile sostituirla con un'altra filosofia, con la *filosofia della discrezione*. La *filosofia di Heidegger almeno ci rende incerti*» (204).

³⁶ È possibile intravedere (e, quindi, in un prossimo futuro si potranno anche elaborare in termini di storia della cultura) le interferenze sotterranee, spesso vere e proprie *mutue contaminazioni*, che nell'Ungheria recente collegano cultura filosofica e cultura letteraria. Importanti suggerimenti in tale senso possono venire dalla monografia di L. Steindler (1988) sulla *Filosofia ungherese nello specchio della sua storiografia*, e anche dagli studi sulla situazione culturale anteguerra e del primo dopoguerra: cfr., per esempio, Lendvai, 1984 e Lackó, 1981. Suggerimenti ulteriori si possono ricavare da recenti importanti riflessioni interdisciplinari, come quelle registrate negli atti del convegno tenutosi all'Università «La Sapienza» di Roma il 9-11 novembre 1989 (AA.VV., 1991f). Nell'attuale contesto filosofico ungherese, oltre alla posizione di M. Vajda appena ricordata, a nostro avviso assumono valore emblematico le opere del filosofo cattolico J. A. Tillmann (tra cui: *Isole e orizzonti: prospettive nell'età turdo-contemporanea* [1992]) e quelle del filosofo di ascendenza esistenzialista B. Pethő (soprattutto: *Filosofia contemporanea. In due tesi: tesi-basta - rivalsa sul Moderno / tesi-ipoteca - peso della svolta epocale postmoderna* [1992c]; ma anche «Il postmoderno in (auto)presentazione divulgativa» [1992b], introduzione a un'antologia di pensatori e artisti europei e americani ritenuti da Pethő significativi per il dibattito su moderno e postmoderno (AA.VV., 1992c); e il diario «tematico» di un viaggio in America [1991]).

³⁷ In un passato relativamente recente, tra le due guerre, si è avuta la cosiddetta «generazione dei saggi letterari». Uno dei suoi maggiori esponenti fu il già citato Mihály Babits (1883-1941), tra i fondatori nel 1908 della rivista *Nyugat* (periodico letterario della modernizzazione liberale e della sprovvincializzazione della vita culturale e letteraria ungherese), poeta doctus, traduttore di Dante, autore di una *Storia della letteratura europea*. Babits è figura di estremo interesse oggi, per il fatto di essere stato, già al tempo della prima guerra mondiale, uno dei rappresentanti ungheresi della *letteratura del dubbio*. Antipragmatico, nietzscheanamente e neoplatonicamente legato ad alcuni valori - spirito europeo, arte come vita e filosofia come arte - per lui fondamentali perché fondanti un tipo di identità che potremmo definire *protopostmodernamente «debole»*. Era l'identità (messa in dubbio) dell'intellettuale *umanistico* ungherese degli anni venti, quel tipo di intellettuale che si presentava come peculiare prodotto di una civiltà che si stava modernizzando caoticamente, con troppe contraddizioni, e di una cultura che stava «elaborando» una triplice esperienza straordinariamente intensa: il crollo del sistema politico e sociale della Monarchia austro-ungarica, la sconfitta nella guerra mondiale e il primo tentativo fallito di radicalizzare la ricezione della modernità europea in Ungheria, cioè la Repubblica dei Consigli del 1919. In tali circostanze Babits andava riflettendo sul senso appunto della modernità e, di fronte all'imporsi della reazione di destra in Ungheria negli anni trenta, arrivò a delineare una primordiale variante di ciò che il romanziere e stu-

dioso di politologia György Konrád chiamerà poi *antipolitica*, vale a dire, l'*art pour l'art quale politica «debole» dei diritti umani*, una «politica» a forma d'arte (ma non di avanguardia), un «impegno debole». Babits, ritenuto dai postmoderni uno dei punti di riferimento più importanti, nella discussione attuale è figura chiave per comprendere il rapporto tra cultura ungherese e cultura illuministica della «ragione forte». Sulla «generazione dei saggi letterari»: Poszler, 1989. Per una recentissima rielaborazione del pensiero di Babits, apparsa in Italia: Kelemen, 1994. È da segnalare inoltre il dossier intitolato «Postmoderno pro e contro», pubblicato da *Magyar lettre internationale* (estate 1993), un dossier proposto in vista di un dibattito sulla filosofia postmoderna, organizzato dalla rivista stessa, a Budapest, il 21 giugno 1993, con la partecipazione del filosofo americano Richard Rorty e di due filosofi ungheresi, Mihály Vajda e Miklós G. Tamás.

³⁸ A questa lettura della crisi dell'umanesimo dà una *eco propriamente poetica* Endre Kukorelly, in uno dei suoi *Lieder* postmoderni, gravidi di autoironia («discrettissima», direbbe il filosofo Vajda) tensione metafisica nella quale vengono a unirsi intimamente la crisi dell'umanesimo, vissuta come fenomeno universale, e la crisi di quel singolare universalismo socialista che ha preso corpo nel socialismo reale. Si tratta di *Hazai szakaszok* (1987), *Movimenti nostrani* (1987) [Kukorelly, 1993c; 1994p], una poetica «elaborazione» postmoderna del Discorso della Montagna di Gesù Cristo. Elaborazione che coincide con una sorta di *rimpiattarsi* (in Kukorelly: «rincantucciarsi») del discorso poetico nel linguaggio quotidiano e con il suo divenire ironico e fortemente *de-retorizzato*: due tipi umani emblematici, «il più remissivo e il più povero», mentre «da questo monticello guardano» e vedono che «l'apparato tecnico è saltato», non solo si fanno venire l'idea che eventualmente loro «trascinerebbero facile un carro armato fino al confine» (un accenno a un neoavanguardistico «piano» poetico di libertà *politica* nell'Ungheria che si stava avviando ormai a concludere l'esperienza del socialismo reale), ma in un paesaggio che è allegoria (per così dire secolarizzata, de-retorizzata e ri-vincolata al quotidiano) di distanze mediate tra il «noi» che si pensa e il «noi» che si sperimenta nel (linguaggio) quotidiano, appunto senza mai uscire fuori da tale quotidianità (e, cioè, «a passeggio su questo colle», rassicurati dal fatto che «le lampade giù in basso / come proprio per loro» sono una «civica illuminazione pubblica»), «il più remissivo e il più povero», per bocca del «più povero», costruiscono anche un sentimento di solidarietà (postmodernamente quotidiano). *Un sentimento che è un gioco linguistico* in cui (usando sottilmente il fenomeno segnalato da Heidegger) l'individuo postmoderno della regione centro-est-europea sperimenta che le parole, mentre *rivelano* le antinomie e i dubbi, in realtà poi li *conservano*, in virtù di una ambiguità simile a quella che viene a manifestarsi appunto nel costruito poetico-linguistico di Kukorelly. Costrutto che è un flusso di discorso alimentato, simultaneamente, e dalle regole della sintassi della *langue*, e da quelle della *parole poetica*, ma anche da quelle della *parole quotidiana*, prevedendosi nella lettura una loro variegata interferenza: «guarda, questo è anche mio, perché anche io / sono ungherese come te, amico mio, / soltanto non sono remissivo allo stesso modo / che tu non sei / povero come me». Tale interferenza - è il caso di ricordare - dà luogo all'*esperienza del tempo presente* per decenni ostacolata in Ungheria dal flusso dei discorsi politico-culturali falsamente universalistici e futurologici. (Sull'immagine del «rincantucciarsi», in rapporto con i concetti

di identità precaria e di immanenza, torneremo ancora. Circa «I *Lieder* postmoderni di Endre Kukorelly», tradotti in italiano da Tomaso Kemény, vedi Tóttösy, 1996a.)

³⁹ «Non sarà il caso di dire che i tuoni, i fulmini, il puzzo di zolfo e il fumo asfissianti presenti nella leggenda di Faust, per l'uomo contemporaneo vengono ad essere rappresentati dalla nube radioattiva di Cernobyl, dall'intollerabile surriscaldamento dell'atmosfera dovuto all'effetto serra, dai gas velenosi di Bhopal e di Seveso e dai micidiali raggi cosmici che attraversano lo scudo di ozono?» (Endreffy, 1990, 208).

⁴⁰ Un'importante analisi di tale prassi (impennata sulla categoria di «dittatura sui bisogni») era stata compiuta, da alcuni membri della Scuola filosofica di Budapest, già all'inizio degli anni ottanta. Tale analisi venne resa pubblica in vari paesi occidentali, tra cui l'Italia (Heller, Fehér, Márkus, 1983), in Ungheria invece solo di recente (1992) è riuscita a diventare parte integrante della comunicazione intellettuale diffusa.

⁴¹ Sul concetto di «offerta», momento caratteristico di una «comunità inoperosa» (ovvero, anche, *debole o morbida*), vedi l'importante elaborazione di Jean-Luc Nancy, 1992, in particolare: 101, 158, 163, 175-180, 210.

⁴² Nel già citato *La mente prigioniera*, Czesław Miłosz così descriveva agli inizi degli anni cinquanta la condizione dell'individuo (diremmo: dell'individuo politicamente simulato) nel socialismo reale: «Il concetto di "uomo" come specie non è ben visto e chiunque perde tempo a riflettere sulle proprie aspirazioni e necessità interiori viene accusato di tendenze borghesi. Nulla dovrebbe esistere al di fuori della descrizione del suo comportamento come membro di un gruppo sociale, cosa questa necessaria perché trattando l'individuo come esclusiva risultante delle forze sociali il Partito è convinto che diventerà esattamente quel tipo di cui coltiva l'immagine». L'idea che stava alla base della comunicazione politico-sociale nelle società dell'est, - «ciò che non è espresso non esiste» (1981, 253, corsivi nostri), - vale a dire l'idea della non-esistenza dell'individualità, di nessun tipo di individualità («nessun nuovo fermento intellettuale e politico» doveva sorgere «fuori dall'ambito dello stalinismo ortodosso» che deteneva «il monopolio del "progresso" e della "democrazia"» - 251), divenne uno dei momenti centrali della riflessione che, alla fine degli anni sessanta, produsse una epistemologia che potremmo chiamare post-stalinista. Uno dei testi modello di tale mutamento epistemologico fu un saggio sulla vita quotidiana di Ágnes Heller (1970; 1975), su un filone già tracciato da György Lukács. Il libro - apparso in Ungheria al tempo del primo tentativo di de-stalinizzazione dall'alto (tentativo che poco dopo fallirà, implicando tra l'altro, come abbiamo già descritto, l'esilio della Heller e di altri membri della Scuola di Budapest) - ebbe grande successo presso coloro che erano in cerca d'un «socialismo dal volto umano» anche per l'Ungheria e successivamente anche nell'Italia del post-sessantotto in rotta verso la seconda fase del movimento studentesco (1977). In Ungheria la ragione del successo è da ascrivere, molto probabilmente, proprio all'epistemologia moderna ammodernata che sta alla base del testo e che, guardando al rapporto con il contesto storicamente concreto da cui scaturì, finì con l'essere recepita dai lettori ungheresi dell'epoca come l'approccio adatto a elaborare la distinzione tra il concetto di *Kultur* socialista (cultura) politicamente elitaria e quello di cultura quotidiana socialmente democratica. La Heller, in effetti, attraverso un articolatissimo percorso conduceva il lettore fuori dal concetto astratto della «vita quotidiana» (con al suo centro l'«uomo singolo», la categoria realmente operante nell'universalismo astratto del partito

comunista, universalismo dogmatico, dottrinale e quindi trascendente ogni reale progetto di individualità; su tale categoria poi veniva politicamente impostata la vita individuale degli ungheresi negli anni cinquanta e sessanta, totalmente controllata da regole trascendenti). La mira era verso una vita quotidiana concreta, che si collocasse oltre la promozione propagandistica della grande personalità a rappresentante eccezionale della coscienza del genere umano (come non mancava di fare il regime, che puntava i suoi mass media unicamente sui talenti e i geni e i vati dell'alta cultura, politicamente controllata), e che trovando come proprio soggetto non più l'uomo singolo ma l'individualità (il per-sé della personalità, come si esprimeva la Heller nel suo linguaggio filosofico) si tramutasse in «vita sensata». Una vita cioè fondata sulla estendibilità a tutti della propria sensatezza (come voleva l'utopia socialista, che veniva qui recuperata e riproposta, con qualche sapore ormai di postmodernità, post rispetto al moderno socialismo reale, imposto dal Partito come violenta rimozione di ogni conflitto), una vita quotidiana appartenente a «un mondo "aperto", caratterizzata dalla possibilità di uno sviluppo infinito, dall'emergere continuo di nuovi conflitti», e la quale avesse come suo perno «l'individuo che vive secondo un senso» e che quindi «non è una sostanza chiusa, ma una sostanza in sviluppo che tiene perennemente conto dei nuovi conflitti del mondo» e in questi «dispiega - illimitatamente - la propria personalità» (1975, 425).

⁴³ L'incertezza cronologica è tratto caratteristico della narrazione postmoderna, filosofica o letteraria che essa sia: tale tratto deriva, nell'organizzazione del materiale, dalla rinuncia al procedimento dialettico, rinuncia che coincide con il recupero dell'antico principio della ripetizione e, con esso, della circolarità (Szegedy-Maszák, 1987a, 49).

⁴⁴ Weöres, 1953. La poesia è citata anche nel libro di uno storico della letteratura ungherese che vive e lavora in Inghilterra (Czigány, 1990, 69). Il titolo del volume di Czigány - *Guarda indietro con rabbia! Letteratura statalizzata nell'Ungheria 1946-1988* - ricalca il *Look back in anger*, celebre dramma (1956) di John Osborne, tradotto in italiano con *Ricorda con rabbia*.

⁴⁵ Da Hegedüs, Forray, 1989, 226.

⁴⁶ Ambedue i testi citati (il secondo parzialmente) sono già apparsi nella versione italiana di Tomaso Kemény qui ripresa in Kukorelly, 1996a, 120-123. Per gli originali ungheresi vedi Kukorelly, 1991c; 1991d.

⁴⁷ Haraszti, 1982, 79, 77. Abbiamo già visto qual è l'effetto che sull'immaginario collettivo dei letterati ha il modo politico, nel socialismo reale, di impostare l'ufficio dell'intelligenza: un effetto di blocco dell'innovazione letteraria. Infatti, i letterati vengono chiamati a concordare i propri intenti innovativi con l'«alta» cultura sorvegliata dal Partito. È interessante a questo proposito, oltre a quella già citata di Ágnes Heller (il cui lavoro del 1970, ricordiamo, aprì la via a una epistemologia postmoderna), la recentissima riflessione di due studiosi che tra i primi hanno introdotto in Ungheria una visione antropologico-culturale e microstorica della vita quotidiana del potere politico, della cultura d'élite e naturalmente dell'uomo quotidiano stesso (Kapitány, Á., Kapitány, G., 1995). Interessante in questo studio è la decostruzione (iniziata appunto dalla Heller) del concetto di cultura politicamente elitaria. All'origine di tale cultura d'élite - come nel caso di ogni altra forma d'esistenza culturale, ricordano gli autori, - possono essere individuati «una mitologia e un sistema di credenze» che, attualizzando eroi e divinità del passato, formano un teatro della me-

moria storica d'*élite*. Allo stesso tempo, però, al cuore della cultura politicamente elitaria gli studiosi vedono una contraddizione: mentre l'*élite* attribuisce a una certa concezione (ideologica) carattere «attuale» e «dominante», alla base del *funzionamento* della cultura da essa (politicamente) promossa sta, ma celata, «l'intera cultura», la quale è in realtà l'«effettivo strumento di lavoro: lo strumento per conoscere il mondo». A conclusione dell'abbozzo i due antropologi intendono affermare, così ci sembra, un nuovo concetto di cultura eticamente elitaria e socialmente minoritaria. Scrivono infatti: «Il carattere di *élite* a questo punto non deve essere visto come momento costitutivo di potere, ma come marchio di un gruppo, il quale - per le sue capacità, per la sua forza di penetrazione concettuale, per i suoi atti creativi e/o per il suo potere - sa di essere soggetto attivo della trasformazione della società e della comprensione dell'universo» (90-91). Si tratterebbe, dunque di un «soggetto attivo» d'*élite* il cui essere attivo (la sua capacità - e non «intenzione», tanto meno «fine» - di trasformare la società) risiede nei suoi atti creativi «e/o» nei suoi atti di potere. Szegedy-Maszák (1987a) mise in evidenza, anticipando i tempi dell'evoluzione politica ungherese, la *contraddittorietà*, produttiva sia sul piano creativo sia su quello sociale, che a suo avviso caratterizza la *Weltanschauung* di una *élite* culturale postmoderna. Egli ne dà l'esempio sul piano estetico: «L'ideale dell'opera aperta, molto evidente nel carattere autobiografico e autospecchiante delle opere postmoderne, sta in contraddizione con il fatto che l'artista postmoderno prosegue, con energia, la tradizione da lui preventivamente scelta e con il fatto che esso, non di rado, si mostra notevolmente sensibile al principio del pieno dominio della materia, cioè alla conoscenza del mestiere e, più precisamente, alla capacità di costruire forme perfette, perfino forme magistralmente ornate. Mentre il primo di questi obiettivi, quello dell'opera aperta, non implica che l'artista rinunci a rispondere alle domande del pubblico medio, il secondo obiettivo, quello teso alla forma perfetta, è evidente indizio di una visione minoritaria dell'arte: e, in effetti, lo scrittore postmoderno spesso lavora per un gruppo ristretto di intenditori, ovvero, nell'atto creativo esso tiene conto di coloro che conoscono le fonti delle sue citazioni e che sono in grado di leggere tra le sue righe» (53).

⁴⁸ Per la politica culturale del periodo, accessibilità significava senz'altro consumo diffuso di letteratura (e di cultura in generale), di una letteratura considerata alta perché giusta dal punto di vista appunto della formazione del popolo. Venne in effetti innescato un processo che - governato dal partito comunista al potere dal 1948 - implicava, tra l'altro, l'attività di numerose commissioni per gli scrittori (coinvolti quindi in Piani quinquennali di produzione letteraria), tirature alte e biblioteche scolastiche e aziendali bene rifornite soprattutto con i nuovi prodotti. Tale processo coincideva, però, con l'avvio di un consumismo (socialista) di prodotti artistici, che portava i tratti caratteristici della cultura economica del socialismo reale. Si trattava del consumo non di oggetti ed eventi della vita quotidiana (scarpe, saponi o viaggi organizzati) e quindi usi ad apportare al singolo individuo piaceri per così dire fisiologici e immediati (come invece accadeva nella cultura occidentale dell'epoca), ma di oggetti ed eventi sintomo di vita spirituale collettiva, realizzati e resi (facilmente) accessibili al singolo quasi esclusivamente nell'ambito dell'arte e della letteratura ufficiali, pianificate e praticate entro un disegno di educazione ideologica. Tale disegno prediligeva i romanzi e i poemi sulla costruzione del socialismo reale, la recitazione poetica corale esercitata dai gruppi aziendali, i balli folcloristici. Queste, che furono

le manifestazioni principali della cultura di massa socialista organizzata dall'alto, nel trentennio kádariano andarono gradatamente perdendo il consenso generale, sebbene restassero sul piano formale un fattore di qualificazione per le singole persone. È noto, ad esempio, che il responsabile della politica culturale del periodo, György Aczél, aveva avuto e continuava ancora ad avere di quando in quando una sua attività di corista poetico. In ogni caso il Partito, nell'imporre la propria interpretazione della cultura «alta», cominciò ad incontrare disamore e ostacoli. Quella interpretazione veniva sempre più frequentemente, e sempre meno clandestinamente, presa di mira dallo spirito ironico dei narratori postmoderni (tra cui il Péter Esterházy del *Romanzo della produzione* [1979; 1989], un testo su cui ci soffermeremo variamente e che, per l'appunto, prendeva ironicamente a modello i romanzi sullo stachanovismo). Tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta, inoltre, il rituale dei balli folcloristici (tradizionalmente uno dei cardini culturali della festa in onore dell'Armata rossa protagonista della Liberazione dal fascismo) venne assunto come strumento di mobilitazione politica nei club dell'opposizione, che invece rivendicavano il ritiro dall'Ungheria dell'esercito sovietico. Comunque i particolari problemi organizzativi che sono da risolvere passando dalla cultura d'*élite* alla cultura di massa emersero subito, allorché, quasi simultaneamente al lancio del primo Piano economico quinquennale (1950-1954), gli stessi dirigenti politici aprirono il discorso della «qualità estetica» (considerata non soddisfacente) dei beni prodotti. Vi furono numerosi dibattiti all'epoca e la questione rimase per tutto il periodo del socialismo reale uno dei temi più discussi. Dall'immensa quantità di materiali in proposito (ancora non tutti a disposizione degli studiosi) citeremo due interventi in un dibattito organizzato dal Partito nel 1984, interventi che ci sembrano assai rappresentativi del periodo in cui la logica politico-culturale del socialismo reale dal dissestoolgeva, irrimediabilmente, verso la propria decostruzione. Il primo intervento cui ci riferiamo fu di una esponente governativa, Éva Ancsel (professore di filosofia morale all'Università di Budapest), per la quale la risposta a una domanda (collettiva) d'arte poteva definirsi esteticamente qualificata solo se proveniente da artisti professionisti, definiti tali dal potere politico-culturale: infatti, argomentava la Ancsel, è vero che i gruppi amatoriali producono opere solo quando c'è nei loro confronti una domanda collettiva, ma non devono avere gli stessi diritti dei professionisti. Il secondo intervento era dello studioso di estetica András Kovács e intendeva invece escludere nettamente ogni controllo politico sulla qualità del prodotto (e quindi della domanda). Per questo motivo andava abolita la distinzione politicamente normativa tra dilettanti e professionisti, da cui era derivata soltanto la ghettizzazione degli artisti nelle loro varie specializzazioni. Non solo, ma aveva prodotto distorsioni estetiche: nel cinema, ad esempio, anche in Ungheria era corrente «una domanda di film di tipo hollywoodiano, esattamente come in altre parti del mondo»; ora a una domanda spontanea di questo genere («dilettantesca» nei termini della Ancsel) si sarebbe dovuto rispondere praticando l'«opzione democratica» (del mercato, che tuttavia non veniva chiamato per nome) e non invece rimuovendo quella domanda per sostituirla con un'altra, indotta dalla politica culturale, per esempio fornendo film che fossero «espressione dell'identità nazionale» e che, per questo motivo, venissero considerati professionali e di qualità estetica elevata. Seguendo tale metodo poteva accadere (ed era accaduto a *Keserű igazság* [Verità amara], realizzato nel 1956 nella regia di Zoltán Várkonyi) che per converso fosse politicamente impedita la

circolazione di film esteticamente validi ma nei quali l'identità nazionale si presentava *culturalmente* complessa e faticosa (AA.VV., 1985a, 14-15, 180-183).

⁴⁹ 1982, p. 80. Per quanto riguarda il ritmo, il *passo* culturale della civilizzazione del socialismo reale ungherese e la sua «cattiva coscienza», cfr. l'«elaborazione» che ne dà Endre Kukorelly in una poesia dedicata nel 1990 a Thomas Bernhard e intitolata *Camminata* (*Járás* - Kukorelly, 1993d; 1994k). Si tratta, per così dire, di una *purificazione poetica* di questo passo sbagliato. Purificarlo significa per Kukorelly *ripeterlo*, (ri)attuarlo entro un ambiente estetico in cui l'apparenza dello sbaglio cela e disvela un *reale* muoversi di *parole* poetica. Il percorso linguistico-estetico di Kukorelly inizia infatti con una sorta di *falso movimento* e approda (e ci fa approdare) a una *rotonda* che, se nella realtà è il *Kodály Körönd* (una piazza che ha questa forma nel centro di Budapest), nella *parole* poetica appare allegoria de-retorizzata di una forma di vita, parola circolare, ovvero struttura enigmatica, fatta in modo che «in una parola» «tante sono le parole» «tante le lettere», così da *determinare* la vita di chi (ri-) accetta la disciplina (l'etica) della forma poetica integrale, della creatività pura (pura prima di tutto nel senso del suo non-essere contaminata da una politica che rifiuta la propria origine dall'*agorà*): «ecco la Rotonda. La mia vita \ è un camminare così. O piuttosto \ un marciare. Un concatenare. In una parola \ la vita si regge su \ camminate e marce. \ Anzi, si compone di esse. \ Non è un discorso tranquillo. Neppure \ è da cacasotto. Sono trentasei versi. \ Tante sono le parole. Tante le lettere».

⁵⁰ Da 1991c, 45.

⁵¹ 1996, 12.

⁵² Margócsy, 1990, 299. Per un panorama delle riflessioni ungheresi sulla *figura del vate*, oltre al recente saggio di F. Fehér appena citato, vedi Dalos; Margócsy, 1989, 44-46; Szegedy-Maszák, 1992b, 715-729. Per l'evoluzione/involuzione della figura del vate nel pensiero poetico-retorico postmoderno europeo, cfr. Plebe, Emanuele, 1989, 175 (dove si parla d'una sua «funzione mediatrice tra le idee e i segni») e, su un piano di riflessione diverso, Zmegac, 1990, 10 (il quale, osservando la perdita del ruolo privilegiato che ha colpito l'arte e l'artista, evidenzia sia il ridimensionarsi del loro ruolo culturale fondato su «libertà, gioco e, al contempo, conoscenza privilegiata», sia il ritorno dell'arte e dell'artista all'uso *sereno* delle «convenzioni», senza cioè lo spirito formalistico delle epoche che hanno preceduto i «grandi gesti della modernità» e la conquista dell'autonomia artistica). Si trovano spunti di grande interesse per elaborare, sul piano generale, una *proposta teorica di superamento del concetto di vate* in Bonito Oliva, 1993b, XXIII-XLI. Partendo dal dato storico di una «finis Russiae», della fine del luogo di produzione di vari internazionalismi, alla figura del vate intesa come fonte di un «internazionalismo d'élite», di un «pathos della distanza», Bonito Oliva contrappone il «movimentismo artigianale» dell'agire artistico. Si tratta di un tipo di agire estetico che nel ragionamento dello studioso coincide con l'assunzione, da parte degli attori artistici (a quel punto massicciamente presenti sulla scena), di una «pratica progettuale della storia», vale a dire, del «dramma della vicinanza». Un dramma (*edificante?* si chiederanno in Ungheria gli scrittori postmoderni) che - sperimentato sul palcoscenico telematico del sistema globale della cultura - significa riesame del concetto di nazionalità, di internazionalità, di umanità (ma questo riesame non rischia di essere *puramente cultico-rituale?* si chiederanno ancora gli artisti ungheresi, reduci dall'esperienza di un estremo e

cultico *consumismo ideologico*). Per lo studioso tale riesame significa, prima di tutto, sostituire il linguaggio del «genius loci autarchico» con un postmoderno «idioletto». Dice Bonito Oliva «autocriticamente» nei confronti del suo passato di teorico della neoavanguardia italiana: «Quel genius loci, che ho teorizzato a partire dalla fine degli anni settanta, non deve produrre autarchia culturale, ma essere l'effetto di quello che gli strutturalisti chiamano idioletto, ovvero una cadenza che appartenga a una lingua e mai a un dialetto in senso stretto» (XXXIX); la ragione di fondo di questo mutamento è che «l'arte è sempre alternativa a una forma acquisita, a un codice unico, è sempre strappo, esplosione e... capacità di comporre insieme» Ulisse nomade e Penelope tessitrice-distruttrice: l'arte non offre «nessuna definizione di realtà ma solo il movimento e l'interazione».

⁵³ Zmegac, 1990 mette in rilievo i nessi tra *mentalità letteraria e agire letterario nell'epoca postmoderna*, epoca in cui la realtà umana viene sempre più solidamente percepita come un «enorme museo», un «luogo di raccolta di compagni segnici», dove è divenuta possibile e necessaria la «comunicazione universale». Secondo questo studioso (particolarmente attento ai mutamenti letterari della regione centro-est-europea), dal settecento in poi, vale a dire nella cultura *moderna*, il *connubio tra individualismo e storicismo* è divenuto un dato fondamentale (dove va subito sottolineato che la categoria di storicismo qui funziona come rifiuto del progresso lineare, si riallaccia a Ranke e non a Croce). Tale connubio ha prodotto una solida *coscienza dell'alterità*, la cui formula simbolicamente più matura è *rappresentata dall'artista letterato*. Per Zmegac (teorico della letteratura ben noto in Ungheria anche come autore di molti studi sul postmoderno), postmodernità significa prima di tutto crisi di questa figura di artista «altro», che si autopercepisce al di sopra e al di fuori delle convenzioni sociali o magari collocato nell'anticamera della produzione di esse, ma in ogni caso in posizione di «avanguardia». La postmodernità (similmente all'avanguardia) ha perduto il senso della continuità lineare, ma (al contrario dell'avanguardia) *non* ha la certezza di produrre nuovi sistemi di convenzioni, accetta invece il sentimento dell'«esaurimento» (Barth, 1967; 1987), il sentimento dell'impossibilità di innovare e di essere originali. L'artista allora si scopre individuo postmoderno per eccellenza all'interno di uno scenario filosofico e linguistico moderno in profondo sconvolgimento. Ma scopre anche di *possedere una nuova epistemologia e quindi una nuova dimensione artistica* che gli permette di superare la crisi per lui più evidente, la «crisi della mimesi», il crollo del rispecchiamento non mediato. L'artista aperto a tale nuova dimensione della creatività si spinge - com'è accaduto per esempio a Borges, maestro riconosciuto di tutti i letterati postmoderni ungheresi - a sperimentare (nell'immaginaria biblioteca di Babele) uno spazio narrativo nuovo, inteso come *labirinto* in cui il gesto essenziale da compiere è quello della *ripetizione*: si tratta di un agire creativo che consiste dunque nel ri-tracciare vie già percorse, nel produrre «prose brevi» («testi») a «commento» o «postilla» di testi già esistenti. Si tratta - aggiungiamo noi - di realismo per così dire profondo, di mimesi mediata: qui ci si rende conto, creativamente, della condizione umana postmoderna, condizione in cui la coscienza moderna, in virtù della «ripetizione» artistica, si muta in *immaginazione storicizzante* che, se per un verso va rimuovendo l'immagine del «costante progresso lineare» divenendo - per Zmegac come per Bernstein - anche per questa via il «denominatore comune della condizione universale» dell'uomo d'oggi, per un altro verso questo tramutarsi della coscienza in immaginazione esclude che il

postmoderno si presenti come «movimento», come «programma concreto». Nell'ambito specifico dell'arte e della letteratura postmoderne - sottolinea Zmegac - la nuova condizione comporta la consapevolezza del fatto che i tre grandi impulsi estetici della modernità (quello *critico*, quello *magico* e quello *utopico*) si sono «esauriti». Viene così pienamente valorizzato nell'ambito artistico il momento «panstorico», che ricomprende tutti i momenti della modernità (è cioè «*macromoderno*»), che nel concreto atto creativo si manifesta come connubio fra «*storicismo rassegnato*» e «*combinatoria creativa*», come «eterno ritorno» dello storicisticamente «identico», un ritorno molto diverso rispetto all'«eterno ritorno del nuovo» di cui parlava Walter Benjamin. Sul piano tecnico l'«eterno ritorno» postmoderno è accoglimento e utilizzo di *reminiscenze*, è *parafrasi*, è montaggio di *citazioni* e uso di consimili artifici poetici, senza che in questi procedimenti venga mai meno la «vigile coscienza» artistica (quindi si è nel pieno *rispetto estetico-poetico della tradizione*), una vigilanza che lavora esplicitamente contro l'«oblio dell'essere» («Siamo costretti o ad attardarci a giocare con le ombre ancora visibili di cose invece ormai inesistenti... o a parodiare, con suoni dai significati finti, i led, i *light emitting diodes*», dice la voce dell'autore implicito in un recente racconto italiano, *La donna sognata* di Alberto Scarponi, mentre, in un immaginario dialogo metadiscorsivo, le si accosta la voce del narratore, parodisticamente autoriflessiva, di Endre Kukorelly (1994e, 54) che a sua volta dice: «Qualcuno ha lasciato qui il palmo della mano. Qualcuno non ha messo via il palmo della sua mano. Non lo dirò più. Non avvertirò un'altra volta. Qualcuno ha lasciato qui un palmo di mano», una voce quest'ultima che, a partire dal titolo stesso del racconto ora citato (che richiama un testo breve e un romanzo di Péter Nádas, 1985; 1986, i quali, tra l'altro, «elaborano» il nesso tra viaggio e memoria), e attraverso la stessa immagine poetica (quella di un contatto «fisico» con la storia, attraverso le mani reali e storicamente incise, un'immagine presente anche in Nádas, 1989a, 96), nella microstoria letteraria nazionale si colloca dentro una rete intertestuale. La «coscienza vigile» spesso si dà nella forma di una *teoria integrata in un ambiente testuale*, all'interno del quale si svolge un «intellettualistico gioco estetico»: il gioco, per esempio, di *accettare il passato* sfidando i luoghi comuni a tornare parole credibili; laddove si cerca dunque - osserva Zmegac accogliendo *idee di Umberto Eco* - di *ri-pronunciare almeno un'altra volta le parole compromesse*, ma questa volta con i mezzi della semiotica e della retorica del segno che (funzionando da virgolette virtuali) esprimono «*distanza e (auto)ironia filosofica*». Zmegac, tuttavia, puntualizza infine che, quando si parla di postmoderno «si pensa soltanto ai paesi in cui la tradizione dell'idea di modernità ha un suo passato consistente, ai paesi cioè in cui la modernità dispone di proprie radici». Ci sembra invece che l'idea della modernità, anche quando fosse una «pura» presenza intellettuale, quando esistesse cioè solo come appannaggio di un gruppo di intellettuali o artisti e conducesse quindi una esistenza economica, politica e sociale, insomma materiale, solamente indotta dall'esterno, questa idea possa comunque spingersi fino alla consapevolezza di sé (da Lyotard sappiamo che la postmodernità è la modernità consapevole di sé), che possa dunque arrivare alla propria *postmodernità*. Il fenomeno d'altronde si è effettivamente verificato nella regione centro-est-europea e, in particolare dalla fine degli anni settanta, in Ungheria, regione e paese profondamente coinvolti in un progetto di modernità promosso appunto da un gruppo di intellettuali e sviluppatosi in un regime caratterizzato - come abbiamo già detto - da

un privilegiamento del ceto intellettuale, anche quanto al livello di consapevolezza. Bertalan Pethő (1992d, 88-89), curatore di un'importante antologia qui già citata, ha scritto: «Se interroghiamo la nostra "postmodernità" centro-(est)-europea veniamo fortemente stimolati a non intenderla soltanto come problema di stile», va invece vista «come epoca moderna in via di cambiamento e quindi esaminata anche nei suoi nessi sociali, economici, tecnici, ecc., vedendo in essa addirittura una nuova condizione del nostro essere, in divenire storico». E anche Hans Robert Jauss (1994, 126 e 123), riprendendo il concetto di *modernità periferica* introdotto da Carlos Rincón, ha così affermato nel 1993: «Se nell'*architettura* la postmodernità è entrata in scena per la prima volta nel cuore della civiltà eurocentrica, nella *letteratura* le sue origini... vanno ricercate nei territori periferici: fu l'arte narrativa latino-americana che negli anni sessanta prese il posto del *paradigma dominante del "nouveau roman" francese, esauritosi in esperimenti esoterici*», e questa narrativa periferica produsse uno sconvolgimento nel vecchio scenario del pensiero letterario provocando domande simili a quella avanzata da Jauss stesso: «In ultima analisi l'autodefinizione di postmodernismo non lascerà intravedere un epigonismo nei rapporti che esso ha con la modernità classica?». Oppure l'altra domanda: «Nell'evidente assunzione del *venire dopo*, non si profilano i segni di vita di una autentica coscienza d'epoca che ha schiuso per la prassi estetica un nuovo orizzonte di esperienze ancora non esaurito?».

⁵⁴ Si tratta di un mutamento fondamentale nel modo in cui l'individuo - ora postmoderno - si autopercepisce nella storia e nel presente delle relazioni artistiche: la sua «*riconquistata disinvoltura verso l'autorità delle tradizioni d'ogni tipo*» e il suo riappropriarsi del passato contemporaneamente ringiovanendolo, implicano che l'artista postmoderno «davanti al lettore - attraverso i discorsi fittizi - apre alla molteplicità degli orizzonti di possibili esperienze del mondo, nella misura in cui il lettore è disposto a *sacrificare il proprio io* solitario nell'interesse della ricerca dell'Altro che è in sé» (Jauss, 1994, 126; il corsivo è nostro). Tale sacrificio di sé nel testo letterario postmoderno anche ungherese diviene l'atto principale dell'io narrante (una soggettività poetica «debole» che si concentra a unire, «in una complessità narrativa, immaginazione e critica, polisenso, *humour*, parodia e soggettività» (Jauss, 1994, 127). Il lettore lo sperimenta nel passo conclusivo di *Sacrificare la regina* di Lajos Gren del (1990, 28; it. 1996): «Un ultimo sguardo alla figura sempre più lontana della sua ex fidanzata. Mai seppe con maggior certezza che la scienza del *perdono* e della *comprensione* è di ordine superiore persino del più elevato senso della *verità*, ma lasciò andar via la ragazza, perché capiva che lei aveva ragione. Lui era soltanto intelligente e mai sarebbe cambiato» (corsivi nostri).

⁵⁵ 1992i, 85 e 1992f, 96.

⁵⁶ 1994f, 125-126.

⁵⁷ Tale spostamento è da collegare con la fuoruscita dall'Ungheria (nel 1973, come abbiamo già osservato) di una parte della Scuola di Budapest, di quella parte che - in un momento in cui l'economia e con essa i principi della modernizzazione della civiltà ungherese erano già di per sé dentro un processo di difficile gestione politica - nella sua ricerca d'un «socialismo dal volto umano» uscì dai binari del semplice discorso sulla *Kultur* e impostò il rapporto tra *Kultur* e *Zivilisation* come questione squisitamente politica. Scegliendo come luogo dell'esilio l'Australia, Ágnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus allacciarono quasi immediatamente rapporti stretti con

università americane e soprattutto con quelle di New York (dove successivamente Ágnes Heller e Ferenc Fehér si trasferirono definitivamente).

⁵⁸ Questo tipo di esperienza viene descritto dal filosofo psichiatra Pethő in «pellegrinaggio» americano tra il 1986 e il 1987. Definendo il proprio viaggio un percorso entro un «labirinto» formativo, Bertalan Pethő (1991, 533) sostiene per l'appunto che al termine di esso il suo orizzonte moderno ungherese si era fuso con quello americano. Il «classicismo postmoderno» dell'architettura americana, per esempio, divenne noto a Pethő con l'aiuto teorico di Charles Jencks, redattore nel 1980 di un numero monografico della rivista londinese *Architectural Design*, in cui rappresentanti di vari paesi di tale «classicismo postmoderno» - indicato da Jencks come una «nuova sintesi», definizione puntualmente citata da Pethő, 1991, 590 - presentarono i loro progetti architettonici e urbanistici. Esso appare come uno *stile* che, se «riattualizza linguaggi classici allo scopo di evocare un certo idealismo e un ritorno all'ordine», tuttavia non contiene nessuna «metafisica o credenza in un unico simbolismo cosmico» (Jencks, 1980, 5). Pethő non si nascondeva comunque che la fusione tra *Kultur* e *Zivilisation* operata dal postmoderno creava uno stato che in generale non era di facile decifrazione: «Quando parliamo di stile postmoderno, non pensiamo soltanto alle arti: finché lo stesso postmoderno rimarrà un processo *sans rivage*, finché nei confronti di esso non possiamo avere altro che presagi, impressioni, sensazioni e opinioni sporadiche, polimorfe e tra loro incompatibili, realtà quotidiana e arte, cultura alta e cultura di massa, prodotto originale e prodotto artificiale, reale e immaginario, continueranno a confondersi, a essere indistinti gli uni rispetto agli altri» (494). Il caso dell'architettura era dunque ancora un'eccezione. Per altro l'autore nell'accostarsi all'architettura postmoderna americana era evidentemente mosso dal proposito di cogliere in quella realtà pratica e teorica ciò che nell'arte socialista ungherese mancava e in Ungheria era stato relegato per decenni nella posizione della quasi-illegittimità: vale a dire la capacità di «fondere insieme tradizioni diverse», che era invece il momento costitutivo del «classicismo postmoderno», dove aveva luogo una sorta di «calcolato sincretismo ingenuo» che, senza farne un dramma, prevedeva «chiavi interpretative polivalenti» (494). Anche altri osservatori ungheresi dell'architettura moderna e di quella postmoderna (presente oltre che negli Usa anche in Ungheria) mettono in evidenza la capacità della postmodernità di produrre, grazie ai «richiami storici» situati nelle costruzioni architettoniche, «un universo formale pieno di energie» (Eifert, 1988, 80) e, sul piano dell'autoriflessione teorica, l'effetto positivo del reciproco specchiarsi delle tendenze, con un conseguente pluralismo di concezioni («la comparsa del postmoderno, considerato una "vasta tendenza internazionale", al contrario del realismo socialista, - che fino al recente interessamento dei musei occidentali e americani era rimasto segregato nell'ambito della sua regione geopolitica, - ci ha reso in un certo grado più tolleranti nei confronti del realismo socialista, tanto odiato nel passato» (Császár, 1991, 70).

⁵⁹ Una critica alla qualità, considerata insufficiente, di tale assorbimento, di tale fusione degli orizzonti (e, in senso ancora più radicale, dello stesso processo in cui la modernità ungherese acquista, specchiandosi nell'*Altro*, una propria consapevolezza), è stata avanzata da una rappresentante della saggistica letteraria più giovane. Circa il *Diario* di Pethő-Vay (Pethő, 1991) essa ha rilevato una difficoltà (che emergerebbe non appena si scelga di esaminare la ricezione della cultura/civiltà *altra* sul piano dell'antropologia culturale), la difficoltà a valutare «fino a quale profondità i

materiali esterni/esteri siano incorporati» in esso (Éva Argejő, 1991, recensione del libro di Bertalan Pethő presentata a un «concorso di critica» indetto nel 1990 dalla rivista *Holmi* e alla conclusione del quale l'autrice è stata premiata).

⁶⁰ Argejő (1991) ha obiettato che Pethő si fermò all'analisi della *modernità*, senza compiere davvero l'analisi del *fenomeno postmoderno* (ne avrebbe registrato solo gli aspetti cronologici).

⁶¹ Per una interessante analisi di come e perché nel trentennio socialista d'impostazione kádariana (1956-1990) gli intellettuali rischiarono l'*impasse*, chiudendosi dentro un sistema di comunicazione autarchico, fondato su un «circolo ermeneutico» ostile a ogni tensione e a ogni spinta al rinnovamento, cfr. Szalai, 1990. Tale autarchia ebbe nel socialismo reale ungherese la specifica funzione di «consolidare» il compromesso, il patto di non belligeranza, offerto dal regime dopo il 1956 all'intero ceto intellettuale. Corollari di questo compromesso furono, da un lato, le illusioni circa l'attuazione della «democrazia socialista», che in Ungheria si presentarono «più ostinate che altrove» (al punto che a metà degli anni settanta non si era ancora formata alcuna corrente politica o magari semplicemente culturale chiaramente collocata fuori dalle coordinate della *Öffentlichkeit* ufficiale), dall'altro il *conservatorismo epistemologico* e il *provincialismo* del dissenso marxista, e non solo marxista, ungherese (Bence, Kis, 1983, 235-236).

⁶² Si tratta di due aspetti dell'arte postmoderna ungherese ben rilevati dalla nuova critica. Questa, nel corso degli anni ottanta, riuscì gradatamente a fluidificare e storizzare nella coscienza collettiva le formule concettuali rigide e assolute in uso forzato nei decenni precedenti. Ad esempio, la formula della *equivalenza tra buona letteratura e ideologia politica progressista*. Uno degli effetti di tale fluidificazione del pensiero letterario fu il recupero della storia *integrale* della letteratura (ungherese), prese così l'avvio una storiografia letteraria la quale, contrariamente alla prassi precedente, non spogliava la letteratura dello stratificato involucro fenomenologico che possedeva, per ridurla alla sua cosiddetta *essenza ideologica*. Per cui, ad esempio, non venne più esclusa la realtà letteraria della fine dell'ottocento solo perché in essa si trovarono a convivere *conservazione politica e modernità poetica* e ciò non corrispondeva alla ideologia giudicante (di tale realtà storico-letteraria e dei suoi aspetti estetico-poetici esiste un'analisi italiana che, in un certo senso, ha anticipato i lavori degli studiosi ungheresi: Cavaglià, 1987a). Questa nuova impostazione critica andò rivelandosi una prassi *in grado di descrivere effettivamente le trasformazioni della letteratura* anche presenti. Il critico letterario abbandonava il ruolo di istanza giudicante, il cui compito era di fornire al lettore mera informazione politico-culturale. Quel critico giudice, infatti, era vincolato a «una scienza feticcio difesa dai bastioni di un'istituzione [letteraria ormai] svuotata», peggio ancora: sotto la maschera di una scienza «falsamente definita cela[va] la sua mania di dominio sull'oggetto» estetico: sono parole di P. Balassa (1988c, 9) scritte nel 1987 introducendo il volume postumo del critico L. Hekerle, considerato uno degli innovatori più rappresentativi nel campo letterario, sebbene scomparso giovanissimo nel 1986. Il critico nuovo invece produce una «*ermeneutica ungherese*», aveva affermato lo stesso Hekerle, analizzando proprio l'opera critica di Balassa cogliendovi per l'appunto i primi spunti di tale atteggiamento per così dire ermeneutico-concreto (Hekerle, 1988c, 102). Il nuovo atteggiamento in realtà si proponeva come *teoria in atto* che, svolgendosi come riflessione sulla struttura, sul significato e sul valore di quanto stava

realmente accadendo nel testo letterario, nel tessuto sociale della letteratura, intorno e dentro allo scrittore e nel lettore, non rimandava a giudizi a priori e, quindi, non praticava una preventiva selezione (politica) della storia, anche della storia presente. Il nucleo di questa critica nuova stava infatti nella volontà di descrivere il mutamento che il linguaggio letterario si supponeva percorresse, in sostanza, nel proposito di recuperare alla funzione critica la *definizione in atto del cammino della letteratura*. Tuttavia questo ritorno a un rapporto immediato (non filtrato dalla politica) della critica con il testo, non mirava, almeno al momento, vale a dire in quella prima fase di postmodernità letteraria ungherese, a *costruire (con i mezzi della critica letteraria) un mercato letterario* (anche se vi furono segnali in questo senso: abbiamo visto, e lo vedremo ancora, ad esempio, il graduale ripristinarsi della categoria di «successo»). Si trattava, intanto, della *costruzione di una comunità interpretativa* eletta a comprendere un particolare linguaggio (su questo torneremo); si trattava poi della delimitazione e definizione del mondo letterario come *sistema a sé* (finalmente posto nella condizione di sviluppare una propria dinamicità *reale* attraverso il dialogo *reale* tra tendenze, linguaggi e stili diversi); infine e di conseguenza si trattava di rielaborare quella piatta riconoscibilità stilistica (la «comprensibilità», l'«accessibilità») su cui era stato costruito l'*irreale mercato letterario del socialismo reale* e ora si stava costruendo anche quello della letteratura d'intrattenimento, che basava su tale riconoscibilità l'affermazione dei suoi prodotti di massa (prodotti che andavano dai romanzi rosa anteguerra ai *bestsellers* americani contemporanei, dai fumetti ai testi pornografici, dalla narrativa horror alla storia nazionale recente in stile scandalistico popolare, ecc). La capacità rielaborativa della critica postmoderna derivava dal suo stretto legame con il processo genetico della letteratura di cui era complice e partecipe. E fu questo legame a permettere ad essa di comporre un *progetto* (assolutamente alieno da ogni idea di pianificazione della produzione letteraria) il quale, trattandosi di letteratura *postmoderna*, dava alla critica una *funzione universalizzante* (*weltliterarisch* nel senso goethiano) e nel concreto la funzione di aprire all'Europa.

⁶³ Il convegno fu organizzato nella cittadina di Kalocsa, da *Magyar Műhely*, rivista di cultura e letteratura neoavanguardistiche, che dagli anni settanta alla svolta politica del 1990 venne pubblicata in esilio, a Parigi (ma, a partire dagli anni ottanta, aveva cominciato ad acquistare legittimità anche in patria).

⁶⁴ 1991, 129-130.

⁶⁵ 1988e, 132.

⁶⁶ Erdély, 1991, 125-129 (cfr. anche: 1992, 15 e 1994). Nell'edizione del 1991 le *Tesi* sono seguite da un testo intitolato *A tézisek mellé* (In aggiunta alle tesi) in cui Erdély diceva esplicitamente di voler contrastare la semiologia artistica perché impediva l'analisi e la comprensione dell'arte a causa dell'atteggiamento cultico-devozionale che teneva verso di essa (attribuendole carattere di «supersegno» e di «totalità piena»). Erdély modificava il termine di «supersegno» in «segno vuoto» e affermava: *all'arte «non siamo in grado di attribuire un significato, per contro ne siamo fruitori»* (il corsivo è nostro). La fruizione - a «cacciata» del significato compiuta - costituiva allora una pratica in cui andava ad attuarsi una «filosofia spenta» oppure, secondo una linea di pensiero da marxismo evolucionista (ironizzato), la costituzione di un spazio liberato (liberato dal significato) per «un grado di coscienza più elevato», a sua volta fonte di una nuova storia, situata *all'interno della stessa arte*. La fruizione dell'arte in questi termini comportava dunque che, se da un lato l'uomo

«non può rinunciare a trascendere se stesso e il mondo esistente», e perciò tendeva a *concretizzare il vuoto* (con le mitologie o con l'arte) «per poter assegnare una funzione alla ratio», dall'altro lato - vista la collocazione della ratio (o del «grado più elevato della coscienza») all'interno dell'atto creativo e all'interno dell'opera d'arte - la stessa trascendenza *si spegneva*: si aveva allora, nella visione di questo artista-pensatore (che ad un certo punto parlerà anche di «atteggiamento post-neoavanguardistico»), la «fine dell'utopia».

⁶⁷ «Il significato poetico resiste, e vince ogni sforzo di smascherare... *un qualche significato univoco e definito*», dice l'ermeneuta Hoy (1990, 115) convergendo con Erdély sul punto della polisemia dell'opera d'arte.

⁶⁸ Spinto da una concezione contemporaneamente utopica e ironica, Tamás Szentjóbby nel 1973, alla Biennale di Parigi allestì un diagramma che mostrava come nell'anno successivo, il 1974, sarebbe aumentato il numero degli artisti e come nel 2030 tutti gli uomini della Terra sarebbero diventati artisti e la Terra si sarebbe trasformata nel Pianeta dell'arte (Takáts, 1992, 18-19).

⁶⁹ Il rapporto tra *etica e letteratura* (più ampiamente: tra etica e creatività artistica) è una tematica assai complessa e richiede - per quanto riguarda la storia e il presente letterari ungheresi - ulteriori studi. È, in ogni caso, un fatto di grande rilevanza teorica lo spuntare di questa tematica nei metadiscorsi della giovane critica (alla quale - nonostante il suo apparato concettuale ancora non del tutto nitido e nonostante le riserve degli stessi redattori dei periodici che pure le danno spazio - va senza dubbio riconosciuta la capacità di suscitare polemiche molto fertili), cfr. per esempio Farkas, 1994, saggio sulla figura di maggior spicco del *passaggio tra neoavanguardia e postmoderno*, lo scrittore Dezső Tandori. È inoltre interessante notare come la questione dell'etica venga affrontata nelle visioni globali. Bonito Oliva (1993b, XXIX-XXX), per esempio, dice: «Nei paesi sud-americani o africani si può parlare di *avanguardia*, che designa sempre il desiderio del nuovo, soltanto come resistenza morale ai regimi totalitari che privilegiano una produzione culturale autarchica, pre-alfabetizzata e folcloristica: il tango argentino, la samba brasiliana o una religione integralista e repressiva. Regimi di destra o di sinistra che pensano a una cultura immutabile. Così la produzione del nuovo è soltanto la sua riproduzione... un'operazione di riproduzione, intercettando moduli occidentali da innestare sul tronco immobile delle loro tradizioni» (corsivo nostro). Si realizza così la «riconversione di modelli interni in altri desunti dall'esterno» (al contrario delle avanguardie storiche che - avverte Bonito Oliva - avevano *vitalizzato il linguaggio dell'arte assumendo modelli di culture lontane e primitive*) e si va verso la «cancellazione di memoria e cultura interna» sottraendosi alle ritualità di massa pre-alfabetizzate. Di fronte a tali circostanze - conclude Bonito Oliva - la critica si deve necessariamente spostare nelle *sferie sociologiche*.

⁷⁰ 1996, 13 (corsivo nostro). Secondo questo autore la sfida prevedeva, innanzi tutto, il superamento dell'*universalismo dogmatico*, uno degli aspetti principali di quella esclusiva interpretazione dell'umanesimo che fu sostenuta dal regime socialista. Occorreva infatti intervenire sul «conflitto tra il particolarismo organicistico, nazionalistico e razzista, e l'universalismo comunista». Fehér mette in evidenza l'inerzia di tale «universalismo dogmatico» di fronte alla difficoltà che la comunità *culturale* ungherese trovava a elaborare le relazioni nate dalla plurisecolare, intensa e spesso tempestosa convivenza fra *etnia* ungherese e *etnie altre*, soprattutto quella ebraica.

Circa l'elaborazione di quest'ultimo momento (tuttora uno dei più determinanti) nei testi letterari anche saggistici all'inizio del novecento, vedi Cavaglià, 1989; 1987b.

⁷¹ Dal risvolto di copertina di Esterházy, 1986b. «Risvolto di copertina ovvero il serpente postmoderno si morde la coda», suona l'inizio di questo testo che, in virtù della fantasia dello scrittore-(auto)critico, abbandona la consueta funzione editoriale (quella cioè di essere una sintetica introduzione pubblicitaria all'*Introduzione alle belle lettere*, come gli è stato chiesto) e si tramuta in vera e propria cornice metacritica e metalinguistica del Libro. Pretendere dal lettore un certo comportamento diviene un'operazione che, elaborata in termini di argomentazione narrativa, produce una singolare *atmosfera epica*. Un'atmosfera che, espressa con l'incipit favolistico «C'era una volta un Lettore» (passato epico), dopo un intervallo dovuto a un quadro di vita descritto al presente ipotetico e con il valore di un dover essere letterario (un dover essere «debole» tanto da escludere il punto esclamativo: «mi ritirerei nell'angolo e mi metterei a leggere... Voglio essere un ingenuo e ridicolo amante della letteratura») e dopo un ritorno (attraverso un elenco - che diremmo magico - delle interpretazioni convenzionalmente possibili del libro *negate* dallo scrittore ritiratosi nell'intimità della lettura), culmina nella chiusa (di nuovo al passato epico) «C'era una volta uno Scrittore, anch'egli Lettore». Cosicché alla condizione del lettore socialista - quella che lo teneva dentro il circolo vizioso di una letteratura stretta da convenzioni interpretative che finivano per mettere tra parentesi la letteratura stessa - risponde l'offerta, da parte dello scrittore che si (auto)introduce nel risvolto di copertina, di una circolarità virtuosa tra lettore e scrittore (nella virtualità testuale del doppio: scrittore/lettore). Sembra allora un approfondimento di tale offerta di circolarità virtuosa la prima delle tre immagini fotografiche con cui *Introduzione alle belle lettere* si apre: rappresenta un quadrato grigio che contiene un cerchio che, a sua volta, racchiude un insieme di triangoli tridimensionali. (I tre aspetti compositivi fondamentali della testualità postmoderna sono, secondo Mihály Szegedy-Maszák (1987a), «circolarità», «apertura» e «analogia strutturale con gli insiemi», di qui il suo «carattere aleatorio»). La seconda fotografia del libro, oltre ad essere un'allegoria della creazione del mondo, presenta in forma figurativa la parentesi che chiude sul mondo e oltre la quale si trova la letteratura. A questa seconda risponde poi l'ultima immagine del libro dove troviamo la parentesi che chiude la letteratura e apre sull'allegoria del peccato originale (un serpente attorto a un uovo): quest'ultima figurazione è preceduta da un indice di nomi (che si apre con una dichiarazione autoironica: «Sul [sic!] libro, tra altre cose, vi sono citazioni letterali o distorte di...», qui seguono i nomi, che non sono però solo di persone della storia politico-sociale e letteraria, ma anche di oggetti simbolici della cultura umana, come la Bibbia o i jeans Levis, di giornali, in particolare quello della *Népszabadság* ovvero *Libertà del popolo* che è stato organo del Partito al governo nel Quarantennio socialista e quello della *Magyar Nemzet* ovvero *Nazione ungherese* a sua volta organo del Fronte popolare nello stesso periodo, così come nomi di cantanti e di dinastie imperiali; in totale circa 1100 nomi, 140 circa dei quali non sono ungheresi. Vi si trovano, ovviamente in ordine alfabetico, tra gli altri Agostino, Ariosto, Aristotele, John Barth, Roland Barthes, Baudelaire, Thomas Bernhard, Boccaccio, Borges, Cage, Dante, Descartes, Bob Dylan, Fichte, Goethe, Heidegger, Heine, Heisenberg, Joyce, Kant - mancano Hegel e Marx - Kafka, Mallarmé, Majakovskij, Thomas Mann, Montaigne e Musil, San Paolo, Pascal, Proust, Pynchon, Rilke, G. Stein, Sofocle,

Tolstoj, Dylan Thomas, Verlaine, Villon, V. Woolf, Wittgenstein, Zdanov). Dopo l'ultima figura il libro porta ancora l'indice dei 21 testi che l'*Introduzione* contiene, per l'appunto, all'interno dello spazio formato dalle due parentesi invertite. Una terza immagine apre per così dire l'*Introduzione* e rappresenta una figura umana alla rovescia: mostra la schiena e ha i glutei al posto della testa, una mano è poggiata sulla schiena, l'altra sfoglia un libro aperto. Sopra la figura umana invertita, chiusa in un quadrato scuro, vi sono due citazioni: la prima di esse («Io. Io. Io. Io.») è fatta firmare allo scrittore polacco Witold Gombrowicz, autore nel 1938 di *Ferdydurke*, celebre romanzo di satira contro il conformismo della società contemporanea e, soprattutto, della scuola; la seconda citazione («Io - sono gli altri»), dice Esterházy, «seguendo Sartre» e dopo di essa inizia il primo testo del libro, testo intitolato *A próza iskolása* ovvero *Il defilarsi della prosa* (1986g).

⁷² 1991a, 87.

⁷³ Il testo è parte del già citato risvolto di copertina di Esterházy, 1986b. Per le idee di Endre Kukorelly vedi 1991a, 85-86.

⁷⁴ «La tradizione storica è qualcosa con cui siamo autenticamente in comunicazione come l'io con il tu», dice Gadamer, 1985, 414.

⁷⁵ Autoriflessione che si svolgeva, secondo uno dei teorici di spicco della postmodernità letteraria, il già citato Péter Balassa, anche nella forma di una «intervista infinita» condotta da un critico immaginario, dove lo scrittore attuava una perenne conversazione della letteratura con se stessa: vedi per esempio, il volume collettivo AA.VV., 1988b. L'idea di Balassa tuttavia non solo rimandava a una pratica sempre molto diffusa nella vita letteraria, ma soprattutto tentava anche il recupero di una libera riflessione sulle metodologie della storiografia letteraria (mediante una *intertestualità attuata nel colloquio tra passato e presente*). È questo che lo aveva portato (Balassa, 1987b), per esempio, a rivisitare un importante saggio scritto dal giovane György Lukács nel 1910 sulla teoria della storia letteraria (Lukács, 1977a; 1981), a lungo escluso dalla conversazione letteraria politicamente manipolata; (il saggio di Lukács è oggetto di riflessione anche da parte di Kulcsár Szabó, 1992b, 27-30).

⁷⁶ 1993b, XXXVIII.

⁷⁷ 1993, 146, 429, 426.

⁷⁸ 1987a, 231.

⁷⁹ Parti Nagy in AA. VV., 1992a. Anche Parti Nagy è tra gli intervistati di T. Keresztury (Parti Nagy, 1991).

⁸⁰ Nel novero dei paesi che hanno fatto l'esperienza del socialismo reale, anche la recente cultura bulgara offre vari «sentieri» e manifesta una certa sensibilità postmoderna. Per esempio, la descrizione di un'immaginaria «seminario di postmodernismo» (che ha come oggetto la *produzione di un Libro che resterà puro involucro*, e richiama una precedente diffusa forma di attività collettiva, culturale e estetica, organizzata e controllata dal Partito, unico promotore per l'appunto dell'ultimo progetto di modernità) diviene il luogo testuale in cui l'*intensa allegoria letteraria fortemente retorizzata del Libro* (il cui idealtipo, un *Bildungsroman* d'impianto estetico del realismo socialista, fu sommo obiettivo per l'appunto della modernizzazione cultural-letteraria nel Quarantennio di tutti i paesi del blocco sovietico), si trasforma in una sua allegoria fortemente *de-retorizzata* (in un involucro di libro) che riflette, mostra e fa creativamente rivivere il velleitarismo della contrapposizione *normativa*

fra generale e particolare/singolare (più precisamente: la sua velleitaria esemplificazione nell'arte del realismo socialista, inteso in senso lato come l'arte favorita dalla politica culturale dell'intero periodo del socialismo reale), vedi Dicsév, 1993. Il critico ungherese Péter Krasztes ha curato, oltre a quella bulgara (AA.VV., 1993c), anche altre antologie postmoderne riferite alla cultura romena, polacca e albanese.

⁸¹ Uno dei primi momenti dell'attività poetica postmoderna in Ungheria è stato quello (già citato) della copiatura, nello spazio-corpo di un'unica pagina, di un romanzo legato alla tradizione letteraria prebellica e che per questo legame era stato censurato dalla politica culturale stalinista. In questo caso la tradizione negata «ritornava» come emblema, come una sorta di *reliquia del sistema di segni poetici tradizionali*, e veniva recepita dal pubblico come *oggetto di culto*, conformemente al reale evento creativo che l'aveva prodotto con un *gesto rituale*. La costituzione attraverso un gesto (e non attraverso un processo, come sarà nel postmoderno) del culto letterario della tradizione racchiudeva in sé, sia per il modo che per il contenuto, una forte *tensione tra il progetto* (già «postmoderno»: il ripristino del flusso segnico poetico-letterario) e *il risultato* (vicino ancora alla provocazione della neoavanguardia). Con il dispiegarsi delle energie creative postmoderne, le forme d'azione letteraria prevalenti diventeranno sempre più adatte a far transitare l'io dell'autore sia *all'interno* dell'architettura dello «spazio grammaticale» (Esterházy, 1979, 167), sia *sopra* il risultato, *sulla sua superficie*, di modo che il contenuto, che è l'io stesso dell'autore, non si presenti più come oggetto (e tantomeno oggetto di culto e di cultica confezione di ideologia) ma come un *processo* non terminato: transitare nello spazio testuale (o, meglio, nel paesaggio naturale del testo) significa allora - per esempio - stare su *la riva della memoria* o in *un orto di erbe medicinali*, percepire *la dolcezza della realtà* con autoironico spirito d'osservazione, con *la bocca stretta a mo' di lama affilata* e, in ogni caso convinti che *è la Forma a rendere il tutto immagine di Dio*, costruire un *luogo assoluto* (Endre Kükorelly); oppure accingersi a una *introduzione alle belle lettere*, magari di settecento pagine e con la promessa, a testo concluso, di scriverla nel futuro («in modo più preciso», con maggiore *esattezza* (Péter Esterházy); o ancora, essere in attesa alla *fermata Inconscio* così come fare la *traversata del vetro* (László Márton).

⁸² 1986c, 525, 524.

⁸³ 1991g, 14.

⁸⁴ Cfr. la contrapposizione fra *esprit* e *spectre* operata da Derrida, 1993a (ora anche in versione italiana: Derrida, 1994). Per un panorama del processo di emancipazione della coscienza linguistica ungherese dal Piano di educazione artistico-letteraria del popolo (un Piano ovvero un sistema di convenzioni rigido, chiuso, culturalmente regolativo e totalizzante), cfr. Vigh, 1981, 377 ss; Gyekiczky, 1989; Fónagy, Soltész, 1954; Kiefer, 1990. All'inizio degli anni cinquanta, nelle scuole di tutti i paesi del blocco sovietico, in base ai famosi interventi di Stalin in materia linguistica (cfr. *Lingua e nazione, A proposito del marxismo nella linguistica, A proposito di alcune questioni di linguistica e Risposta ai compagni*, in Stalin, 1973, 145-155, 237-261, 267-279) l'insegnamento di quelle che fino allora erano state considerate scienze linguistico-artistiche come la stilistica, la retorica e la poetica e che ora venivano invece ripudiate in quanto «borghesi», fu sostituito da un «movimento per la cultura linguistica», impostato come «educazione istituzionalizzata al discorso». In tale insegnamento si sottolineavano gli aspetti pratici (la composizione di *resoconti* circa il

lavoro, la produzione, la ricerca ecc. indirizzati alle varie autorità burocratiche), vale a dire l'*informazione politico-amministrativa* (Vigh, 1981, 388) fondata sull'apprendimento indotto e unidirezionale, sull'assimilazione passiva e, in ogni caso, attuata a scapito di una *comunicazione* (395-396) politica, sociale o culturale indirizzata alla *comprensione e alla significazione*. A causa di questa lontana impostazione e delle inerzie da essa prodotte, la teoria della comunicazione, sebbene introdotta in Ungheria, restò però relegata agli istituti accademici, privi della possibilità di produrre cultura al di fuori della cerchia ristretta degli addetti ai lavori. Perciò quella linguistica (e retorica) che si fonda sulla teoria della comunicazione e che guarda al discorso non semplicemente come a un testo, ma anche come a un processo dinamico, è divenuta culturalmente attiva solo in tempi relativamente recenti (Máté, 1991a; 1991b). La vitalità di un regime retorico è direttamente proporzionale all'energia o fiacchezza della «forma ideologica» da cui tale regime trae origine (Vigh, 1981, 412). Ora, la più importante figura retorica della «forma ideologica» del Quarantennio era il *Piano*, inteso di fatto come l'«unico valore adeguato a organizzare la società», a garantire l'armonia sociale, la sua amministrazione razionale (Gyekiczky, 1989, 45) in termini *volgar-illuministici*. Il corollario più emblematico di tale tesi di partenza fu l'uso di figure retoriche e valori come «coscienza», «autocoscienza» e, soprattutto, «mancanza di coscienza di sé», «inconsapevolezza». Mentre quest'ultima era per principio considerata arretrata, sottosviluppata, la consapevolezza era invece avanzata, sviluppata, *ovverossia moderna*. «Le attese rivolte alla modernizzazione o, più precisamente, il concetto di moderno qui coincidono con le norme che costituiscono la base dell'adattamento sociale» (Gyekiczky, 84). Due dati concernenti l'*integrazione linguistica retoricamente (ideologicamente) forzata*: a) le quattro *frasi* più frequentemente enunciate nella comunicazione degli anni cinquanta sono: «Nello Stato/nel Paese si realizza il Piano», «Nel Paese c'è carenza di forza lavoro», «Lottiamo contro la carenza di forza lavoro», «Non è costretto ad attendere affamato un lavoro davanti al cancello di una fabbrica, cosa che è all'ordine del giorno nei Paesi dei capitalisti sfruttatori. La maggioranza dei lavoratori svolge il proprio lavoro con coscienza e disciplina»; b) le trentadue *parole* più usate sono: «comportamento, ordine, coscienza, disciplina nel lavoro, leggerezza, necessità, disciplina, futuro, collettività, individuo, gruppo, passato, piccolo-borghese, sfruttatore, nemico, Piano, lavoro, fabbrica, interesse, lavoratore, salario, pace, società, Paese, socialismo, Stato, politica, economia popolare, sussidio, condizioni di lavoro, produzione, Costituzione» (Gyekiczky, 114-115). È per tali condizioni della comunicazione sociale che - a nostro avviso - nella successiva evoluzione postmoderna della cultura letteraria (della cultura estetico-linguistica) risultò con grande chiarezza un dato ai nostri fini piuttosto rilevante: nel contesto socio-culturale ungherese degli anni settanta era saltata ogni possibilità di riconoscere e di definire come letterario il discorso di tipo monosemico, predisposto alla sola funzione di informare (divulgare) e di convincere (esigere l'adattamento), pur se «rivestito» di ornamenti estetico-letterari (per esempio di elementi metrici), cosa che in altri contesti socio-culturali può invece accadere (Vigh, 1981, 438). La cultura letteraria postmoderna ungherese operava, infatti, a partire da discorsi di tipo polisemico e dalle loro *microstrutture* (sull'argomento torneremo a più riprese). Tale mutamento richiedeva evidentemente riflessioni anche sull'aggiornamento dell'educazione letteraria, cioè sull'«attualità dell'apprendimento letterario», come sta da anni sostenendo

uno dei primi mediatori, verso l'Ungheria, della letteratura postmoderna americana, Mihály Szegedy-Maszák (1992d).

⁸⁵ Kukorelly in AA.VV., 1992a. Nella già citata intervista (1991a, 80), precedente alla tavola rotonda sul postmoderno appena ricordata, Kukorelly così descrive la figura di Erdély mentre compie tale gesto: con lui «non si riusciva mai ad avere certezze. Mite e spietato. Anche ora non si riesce a capire se domandava o affermava: lui, Erdély, mentre diceva rassegnato che il guaio dell'avanguardia era che essa, tanto infelice, fuggiva in avanti, verso il nulla. E questo gli dava noia». L'emergere di un bisogno di *lentezza* (diremmo oggi con Kundera) cui dà espressione l'Erdély descritto da Kukorelly, anche nella più recente riflessione, condotta sul piano della teoria sociale e politica, viene datato alla fine degli anni sessanta e collegato con il sessantotto (evento culturale in Ungheria relegato appunto agli ambienti prevalentemente artistici): «Il 1968 dev'essere visto come il messaggio culturale e politico del successivo passaggio al postmodernismo. In qualche momento fra il 1968 e il 1972... vediamo il postmodernismo, completamente sbocciato ma non ancora articolato coerentemente, uscire dalla crisalide del movimento antimoderno degli anni sessanta» (Harvey, 1993, 56).

⁸⁶ A titolo d'esempio ricordiamo una delle analisi importanti su questo periodo ungherese: Karátson, 1969. Per quanto riguarda il passaggio all'avanguardia degli anni dieci, rimandiamo agli atti del convegno - *Venezia, Italia e Ungheria. Tra decadentismo e avanguardia* - d'impostazione comparatistica (AA.VV., 1990c).

⁸⁷ Tverdot, 1991. La concezione attualmente forse più aggiornata della storia della *poesia d'avanguardia* ungherese negli anni venti e trenta ci viene da Deréky, 1992. Di questo saggio esiste una precedente versione tedesca: Deréky, 1991.

⁸⁸ Su di lui torneremo, per l'importanza che lo ha reso noto anche in Italia in ambiente filosofico postmoderno. Se n'è interessato per esempio Gianni Vattimo.

⁸⁹ Per una variante dell'elaborazione artistico-concettuale di «redenzione» (come «resurrezione»), dovuta ad Ágnes Nemes Nagy, uno dei più importanti punti di riferimento degli scrittori postmoderni ungheresi, cfr. Tóttösy, 1995a, 316-318.

⁹⁰ Ad esempio partecipando ai lavori di un cosiddetto laboratorio poetologico del cronotopo postmoderno ungherese (su cui torneremo) organizzato da esponenti di primo piano della letteratura protopostmoderna e postmoderna ungherese, cfr. Balassa, 1986. In quella circostanza, l'azione critico-letteraria di Balassa consistette in una consapevole disgregazione, «in parte», dello stesso suo tes(su)to critico-letterario. Tale disgregazione era parziale perché voleva essere non solo decostruzione del linguaggio critico (ungherese), ma anche ricostruzione di esso sotto forma di racconto ovvero di riflessione narrata sul destino (in Ungheria) della critica letteraria.

⁹¹ Ciò in piena concordanza con quanto sostiene in termini sistematici Mittner, 1971a, 17: «Quanto alle "scuole", esse esistono spesso soltanto nel cervello di storici amanti delle belle ed ordinatissime classificazioni... Di scuole si dovrebbe parlare a rigore soltanto quando un gruppo si è costituito con un programma accettato da tutti i membri; ma anche in questo rarissimo caso vi è quasi sempre uno stridente contrasto fra i programmi e le realizzazioni, tanto che la maniera più sicura di fraintendere un'opera d'arte è giudicarla, come fa di solito l'ambiziosa *Geistesgeschichte*, secondo il programma che essa pretende di realizzare. Restano, come soli elementi validi, gli "incontri" storicamente documentabili sulla scorta di carteggi e diari, restano cioè gli incitamenti congeniali, da cui scocca spesso la scintilla necessaria per

la creazione di un'opera, la quale però non di rado preesisteva già germinalmente nell'anima del poeta...». L'approccio teorico-culturale di Balassa di per sé sembra faccia superare una visione dei mutamenti artistici per così dire strettamente sociologica.

⁹² All'opposto, nella lettura che ne diamo noi i testi degli ultimi due scrittori, come vedremo più avanti, costituiscono addirittura fonti primarie per comprendere il carattere della scrittura postmoderna ungherese. Non solo, anche i primi due compaiono come costante riferimento di questa scrittura. Dezső Tandori, invece, viene considerato generalmente (anche da noi, come abbiamo già osservato) importante figura di passaggio tra neoavanguardia e postmoderno, sebbene (lo vedremo più avanti) a prevalente impegno poetico-linguistico neoavanguardistico.

⁹³ Sul peculiare uso del verbo «imbrogliarsi» torneremo.

⁹⁴ In Heller, Fehér (1992, 153-156), scritto nello stesso periodo della redazione dell'*Inchiesta*, si descriveva il *relativismo culturale* come uno dei momenti della *condizione politica* postmoderna.

⁹⁵ Sulla funzione della scienza nell'ideologia politica vedi anche il già citato saggio di Bence, Kis (1983).

⁹⁶ Sul nesso di individuo, moralità e contingenza torneremo ancora esaminando la struttura postmoderna della percezione del reale, il «realismo postmoderno».

⁹⁷ AA.VV., 1991d. Tra i contributi di studiosi ungheresi segnaliamo: per l'approccio teorico Kulcsár Szabó, 1991b; per l'analisi delle specificità regionali nel postmoderno Bojtár, 1989; Bernáth, 1991; Ónodi, 1989. Cfr., inoltre, la prima stesura di E. Kulcsár Szabó (1989b) e una più recente elaborazione di Árpád Bernáth (1993).

⁹⁸ È del 1983 il volume *Új szenzibilitás* (Nuova sensibilità) in cui lo storico dell'arte Lóránd Hegyi, analizzava il percorso che all'inizio degli anni ottanta portava l'arte in America e in Europa (soprattutto in Italia, con la transavanguardia teorizzata da Achille Bonito Oliva, un critico e teorico molto noto in Ungheria) ad abbandonare l'idea della scelta obbligata tra *secessionismo*, *impegno* in utopie sociali radicali o compressione dell'esperienza esistenziale in *un'unico gesto*, ad abbandonare cioè ogni tipo di pathos verso un io forte, e a imboccare la strada di un'arte postmoderna perché disillusa, rassegnata, ipersensibile verso la storia e la società, espressione di una individualità la cui esperienza di fondo è il proprio estremo condizionamento (usando un termine di Esterházy: il proprio «essere imbrogliato») da parte di cultura, storia e società, ma che è, allo stesso tempo, arte scettica e frivola, profondamente presa dalla propria intimità. Arriva invece nel 1987 il fascicolo monografico sul postmoderno artistico e letterario americano pubblicato dalla rivista ungherese *Heli-kon* (nn. 1-3) che si autodefinisce «osservatorio sulla letteratura mondiale» e che effettivamente di questa fu, insieme a *Nagyvilág* (Il grande mondo), il principale interprete ungherese nel Quarantennio.

⁹⁹ È tale modernità post-avanguardistica che György Tverdot (1991) ha denominato «neoclassicismo» o «tradizionalismo moderno». Sono nostre, invece, le espressioni di «tarda modernità» o «tardo modernismo socialista-reale» che si riferiscono a fatti artistici del Quarantennio ungherese.

¹⁰⁰ Un profilo storico del realismo socialista è fornito dall'antologia di testi scritti tra il 1822 e il 1965: AA.VV., 1970. Per un confronto tra la produzione letteraria postmoderna e il *grand récit* della politica culturale ufficiale del Quarantennio, soprattutto per quanto riguarda la fase immediatamente precedente all'affermarsi del post-

moderno letterario alla fine degli anni settanta, vedi Béládi, 1981 (il volume comprende: a) analisi del rapporto tra storiografia letteraria e letteratura viva; b) descrizione della vita letteraria del periodo, incluse considerazioni circa le contraddizioni della svolta socialista nella politica letteraria e osservazioni sui rapporti tra politica culturale e produzione letteraria, tra vita letteraria ungherese e contesto letterario mondiale, inoltre resoconti sulla presenza della letteratura nella radio e nella televisione, nell'editoria libraria e nella stampa; c) riflessioni sulla concezione della letteratura/letterarietà/fatto letterario caratteristica del periodo 1945-1975, riflessioni, cioè, sull'impianto della teoria, storiografia e critica letterarie, sugli studi intorno alla letteratura mondiale, sugli studi di letteratura comparata, sull'opera di György Lukács nel secondo dopoguerra). Vanno aggiunti - sempre come terreno di confronto tra creatività primaria postmoderna e *grand récit* teorico-letterario nel socialismo reale - altri tre volumi, prodotti dai ricercatori dell'Istituto letterario dell'Accademia ungherese delle scienze sotto la guida *omologante* (nei limiti in cui era ancora richiesto dal governo politico culturale) sul piano teorico e su quello narrativo di Béládi (1982; 1986; 1990). Pomogáts, 1982, è un testo-modello del *grand récit* storico-letterario semiufficiale degli anni ottanta, ovvero, per così dire, ufficialmente d'opposizione: allarga il ventaglio dei nomi citati anche ad alcuni esponenti della postmodernità tra cui Esterházy e inserisce un capitolo sulla «letteratura ungherese oltre confine», esteso al tema tabù dell'emigrazione del secondo dopoguerra.

¹⁰¹ Da 1994a; it. 1994b.

¹⁰² 1988. Sloterdijk, filosofo e scrittore tedesco, noto in Ungheria per una sua *Critica della ragion cinica* (1983) e, ultimamente, per un romanzo (dall'autore indicato come «tentativo epico» di filosofia della psicoanalisi), *L'albero magico*, del 1985 (ora tradotto anche in ungherese: Sloterdijk, 1995). Riprendiamo la citazione da una conferenza di Aleida Assmann (intellettuale di Costanza, Germania, membro del gruppo di ricerca che da anni studia l'archeologia della comunicazione letteraria), tenuta a Vienna nel 1993.

¹⁰³ 1994, 267-268.

¹⁰⁴ La frase di Marco Aurelio si trova nel VI libro dei *Colloqui con se stesso* (1953, 93) ed è stata ripresa nel VI episodio del romanzo breve *Monumento funebre per Boris Davidovic* di Danilo Kiš (1935-1990), scrittore serbo di grande prestigio negli ambienti postmoderni ungheresi. Vedi anche Kiš, 1994, 218.

¹⁰⁵ Da 1988f.

¹⁰⁶ 1995a, 100.

¹⁰⁷ 1993, 45-46.

¹⁰⁸ Accanto alla fase «fondativa» della postmodernità letteraria ungherese - fase che costituisce il perno della presente ricerca - a partire dagli anni novanta sono presenti i segni di una nuova fase. Essa è rappresentata da un gruppo di scrittori venti-trentenni che si autodefiniscono «postmagiari» (*posztmagyarok*) e che intendono superare il carattere prevalentemente autobiografico, comunque autoreferenziale dell'atto creativo postmoderno. Di qui il loro ritentare la *fiction* anche al di fuori della narrazione di eventi che attengono alla coscienza creativa (caratteristica appunto della prima fase). Le principali sedi letterarie dei postmoderni «nuovissimi» sono quattro riviste (due delle quali nascono in provincia, un dato rilevante, giacché testimonia la fine dell'organizzazione ultrarazionalisticamente monocentrica della cultura ungherese nella modernità del socialismo reale e non solo di questo, la fine cioè del predominio

culturale della capitale e l'inizio dell'organizzazione sociale postmoderna dei luoghi letterari e artistici, laddove il *post* indica principalmente autoformazione). Esse hanno grande successo presso il pubblico colto, non solo giovane: *Átváltozások* (Trasformazioni) di Budapest, a periodicità non definita, che si presenta con la dizione «mondo-letteratura-opera-traduzione»; la rivista mensile *Nappali Ház* (Costellazione Diurna), rassegna di letteratura e di arte redatta a Budapest, che presta particolare attenzione alla filosofia postmoderna e che così pubblicizza il proprio progetto culturale: «Al suo esordio l'esperienza non appartiene a nessuno: attraverso passioni solerti e sensi caparbi occorre renderla condivisibile da altri» (1993, n. 1, interno della copertina); il trimestrale *Orpheus* di letteratura (esce a Miskolc, capoluogo industriale di provincia, sede di non rare manifestazioni letterarie e una delle prime città ad avere una università privata) che ha pubblicato importanti numeri monografici, per esempio sulla presenza dell'ironia nella letteratura ungherese; infine il trimestrale *Pompeji* (creato nella città universitaria di Szeged, che possiede uno dei più importanti centri di studi e di ricerche anche sociologiche sulla comprensione dei testi letterari, guidato da János S. Petőfi, titolare di cattedra in Italia all'Università di Macerata) che si presenta come una rivista di letteratura, arte e scienza sociale, ha una tiratura di circa mille copie e intende produrre «un'illusione concreta di unità della cultura» riempiendo «di contenuto nuovo le forme svuotate della tradizione», pensa di «poter contare su un pubblico di cittadini amanti della propria *polis*, un pubblico costituito da uno strato intellettuale colto e riflessivo (non necessariamente umanista di professione), non vincolato a localismi e non chiuso in ambiti professionali» (da un testo pubblicitario apparso sul retro della consorella *Nappali ház*, 1990, n. 1). Sono stati pubblicati di recente gli atti del primo convegno dei giovani critici letterari «postmagiari» (AA.VV., 1994a).

¹⁰⁹ 1950a; 1950b. La poesia, scritta nel 1950, fu pubblicata per la prima volta nel 1956, in un volume che raccoglieva trent'anni di produzione del poeta sotto il titolo *La torre del silenzio*. Adattamento italiano di Umberto Albini.

¹¹⁰ Uscita per la prima volta sulla rivista dell'Unione degli scrittori (Kukorelly, 1982), ora in Kukorelly, 1993h, 69 e it. 1996a, 114-5 nella versione di Tomaso Kemény.

¹¹¹ 1984, 111. (Cfr. Bernstein, 1994, 184.)

¹¹² 1975, 62. (Cfr. Avalor, 1982, 58.)

¹¹³ Avalor sottolinea che, proprio a partire da quella storia culturale, sono stati lo studioso russo della natura «dialogica» della lingua (e quindi delle culture letterarie) Michail Bachtin e, in tempi più recenti ancora, il semiotico Jurij Lotman - pur attenti alla visione linguistica di Wilhelm von Humboldt, teorico occidentale delle dinamiche linguistiche fondate sulla mediazione - a elaborare, circa la struttura dei tipi culturali e linguistici, l'idea della preminenza delle definizioni binarie: «A tutti i livelli del meccanismo pensante - dalla struttura bipolare a due emisferi del cervello umano alla cultura in tutte le sue organizzazioni - possiamo scoprire la bipolarità come struttura minimale dell'organizzazione semiotica», dice Lotman nel 1978 (1980, 48; cfr. Avalor, 1982, 58, il corsivo è nostro). Avalor mette in rilievo il percorso degli studiosi russi. Nella loro concezione del sistema culturale, benché venga usato anche il concetto di «plurilinguismo» (che ammette l'esistenza di più tipi culturali, di cui uno in posizione egemonica), rimane preminente il concetto di «opposizione» (le opposizioni, elementi fondanti della struttura di un tipo culturale, sono inscindibili,

pena la distruzione del tipo culturale). Cosicché, osserva Avalor, «la definizione binaria della struttura dei tipi culturali diviene canonica» (Avalor, 1982, 58): *cultura* vs. *non-cultura* oppure, con l'affermarsi della visione psicoanalitica della cultura umana, *cultura* vs. *inconscio*.

¹¹⁴ Silvano Tagliagambe (1992, 27), riflettendo sui fatti di storia culturale russa presentati nel 1977 da Lotman e Uspenskij nello studio sul *Ruolo dei modelli bipolari nella dinamica della cultura russa fino alla fine del XVIII secolo*, osserva: «La concezione del medioevo russo, a differenza di quella occidentale, non ammette, come zona intermedia tra gli estremi dell'inferno e del paradiso, il *purgatorio*. Ne scaturisce, come conseguenza immediata, l'impossibilità di riconoscere, per quel che riguarda la vita terrena, un tipo di comportamento che possa essere qualificato come *neutro*, né santo né peccaminoso, tale da fungere da fascia di neutralità strutturale tra i poli di questa opposizione binaria e da riserva dalla quale attingere gli elementi che, proprio perché non coinvolti in un giudizio di esaltazione o di condanna estreme, possano dar corpo a una *zona cuscinetto di mediazione* tra due fasi diverse dello sviluppo e garantire così il passaggio dall'una all'altra senza eccessive scosse e fratture». Non vi sono nella cultura russa medievale modelli alternativi o inediti, bensì scambi assiologici, per cui «ciò che era positivo diventa negativo e viceversa. La conseguenza immediata di tale stato delle cose è che lo stesso concetto di "nuovo" risulta essere, in genere, la realizzazione e la riproposta di concezioni, le cui radici affondano nel più remoto passato» (29). Tagliagambe considera *la concezione del «mutamento come ribaltamento escatologico del tutto» un importante fatto di tradizione culturale russo-sovietica*, che deve tener presente chi intenda tratteggiare il «clima generale che in qualche modo accompagnò e favorì l'emergere di Stalin» (26; corsivi nostri). Il ragionamento di Tagliagambe sembra abbia un'interessante prosecuzione in quella letteratura postmoderna russa in riferimento a cui Vittorio Strada (1992, 3) parla di un «purgatorio post-comunista» vissuto, dal «piccolo homo sovieticus», nel romanzo della *Nuova filosofia moscovita* di Vjaceslav Pjetzuch; il titolo originale del romanzo, come avverte Strada, non ha incontrato il consenso dell'editore italiano il quale, «per toccare di passata il tema dell'orizzonte delle attese che delimita il campo d'azione di una cultura letteraria rispetto a un'altra, - dovendo agire in un contesto culturale in cui le modalità e le tecniche del discorso letterario est-europeo sono poco note, ha voluto adeguarsi trasformando quel titolo in *La stanza libera* - 1992a). Strada informa che questo romanzo è «un gioco letterario come può essere la riscrittura postmoderna sovietica di *Delitto e castigo*», una *riscrittura* compiuta in termini di vita quotidiana sovietica. Si tratta di una storia di coabitazione, vale a dire di un tema variamente elaborato nella letteratura dell'Urss che, con il romanzo breve di Jurij V. Trifonov *La casa sul lungofiume* - quasi immediatamente tradotto e molto letto in Ungheria - diede, come osserva Giovanna Spindel (1996, 87), un contributo fondamentale all'affermarsi nella letteratura della «ricerca viva sulle cose, sugli uomini e sulle coscienze in una dimensione quotidiana: quella di un medio *intelligent* delle grandi città». Il panorama offerto da questo tipo di romanzo degli anni settanta è quello della vita sovietica contemporanea intrisa di «mito del benessere», di «conformismo», di «mancanza di ideali», di «arrivismo». Si tratta di un panorama, aggiungiamo noi, nei suoi tratti *culturali* gravido della postmodernità e preannunciante uno scenario - realizzato successivamente per l'appunto da Vjaceslav Pjetzuch - non molto dissimile da quello che negli anni ottan-

ta si poté vedere negli Stati Uniti o anche in Italia, e che fu etichettato come «edonismo reaganiano», fonte di vari modi di agire artistici postmoderni. Il romanzo di Vjaceslav Pjetzuch, invece di mostrarci (come, magari, avrebbe fatto - ricorda Strada - uno scrittore schierato, qualche decennio fa) un nuovo Raskolnikov, orgoglioso eroe intellettuale che compie un delitto sperimentale in nome di un'idea follemente sublime, ci dà da sperimentare la psiche di un suo sordido e degradato emulo sovietico collocato dentro un «simpatico formicaio alla Zoščenko», l'umorista della «minutaglia umana della sovieticità», dentro un purgatorio per l'appunto. Purgatorio, ovvero mediazione fra tradizione e presente, che si afferma, dunque, sia in termini tematici e poetico-linguistici che in termini esistenziali.

¹¹⁵ 1971, 10. Disponibilità a un'azione che può non rientrare nella sfera delle possibilità concrete ma che può avere un «senso», un *telos*, collocandosi nel campo di tensione dell'*escatologia socialista*: così Kenyeres, allora giovane esponente dell'*establishment* letterario nella zona, in gergo, dei «tollerati», sintetizzava nel 1971 l'antico dibattito sul realismo. Vent'anni più tardi, nel 1993, in un'importante riflessione sulla storiografia letteraria ungherese del Quarantennio (sulla genesi della *Storia della letteratura ungherese 1945-1975*, la grande opera storiografica, già citata, impostata da M. Béládi e redatta da un gruppo di studiosi dell'Accademia delle scienze [Béládi, 1981; 1982; 1986; 1990]) ha ricordato episodi molto significativi. Nel 1976 in uno dei rapporti redazionali del letterato-politico István Király si giudicava negativamente il fatto che Miklós Béládi (di fronte al governo politico culturale per l'appunto responsabile ideologico del «messaggio» storico-letterario) assumesse il «pessimismo lirico» (presente in János Pilinszky, il maggior poeta dell'esistenzialismo cattolico nell'Ungheria del secondo dopoguerra) a fatto di vita reale, a «legge dell'esistenza» e si definiva ciò un «atto di ontologizzazione» inammissibile per chi, come Király, riconosceva validità politico-culturale e perciò estetica soltanto alla rappresentazione del *reale escatologico*. Un altro parere negativo toccò allo stesso Kenyeres per il suo tentativo di sostituire l'opposizione categoriale «realismo/modernismo» con il binomio «letteratura ontologica / letteratura antropologico-sociale», introdotto nella parte in cui descriveva la lirica del periodo 1945-1948 (Kenyeres, 1993c, 960).

¹¹⁶ Il «*feed-back* positivo» fu scelto per il *sottosistema economico* dal 1957 ed ebbe varie ondate: dal «nuovo meccanismo economico» al riconoscimento dell'economia «sommersa», alla reintroduzione della proprietà privata collettiva e individuale, ecc. Sono fondamentali le ricerche compiute in questo campo dagli economisti János Kornai o László Lengyel. In ogni caso, come abbiamo già ricordato, *una storia della postmodernità sociale* in Ungheria è divenuta formulabile di fatto solo a partire dagli anni novanta (dal momento cioè in cui è stato introdotto il pluralismo politico «reale», garantito da reali infrastrutture politiche e sociali, anzitutto un parlamento democraticamente eletto), anche se i suoi elementi protopostmoderni sono testimoniati da non pochi lavori della sociologia ungherese (eseguiti da studiosi come Zsuzsa Ferge e Elemér Hankiss, ma anche da esponenti della generazione più giovane, come Ágnes e Gábor Kapitány, Antal Örkény, Ágnes Simonyi, ecc. tutti solidamente partecipi del dialogo internazionale nella disciplina).

¹¹⁷ Testi emblematici in riferimento a tale stato di cose: l'analisi politologica contenuta in Konrád, Szelényi, 1989, e il romanzo *Il fondatore di città* di Konrád, 1992. Questo romanzo, scritto sul finire degli anni sessanta, dà un'idea dell'architettura

mentale della cultura d'opposizione nel periodo, architettura disegnata dal gioco di riflessi con l'organizzazione socialista-reale dello spazio cittadino: giacché questo spazio, dice la voce narrante, per l'appunto un architetto, «è prolungamento del mio corpo, è il mio *habitat* amplificato, luogo di svolgimento dei miei aneddoti... area di realizzazione est-europea di lotte fra interessi fossilizzati, di devastazioni, di ricostruzioni... giacché è rappresentazione verbosa di un temperamento collettivo con difetti di statica... giacché con i miei luoghi comuni, applicati o di nuova ideazione, per diritto inviolabile sono uno dei suoi azionisti... potrei chiedermi: cosa c'entro io con questa città centro-est-europea di cui conosco ogni vergogna?» (Konrád, 1992, 21-22). Tra mente e realtà le mediazioni mancano o sono falsate, tali dunque per cui l'io protagonista non può che dire a se stesso: «Vorresti scappare e ci sei dentro, vorresti andartene via e tutto è qui». È soltanto alla vigilia di un nuovo anno, è soltanto in presenza dell'antico rito religioso, vissuto ora come festa di folla nella strada, che l'architetto della pianificazione socialista-reale riesce a percepire elementi di autenticità, cosicché riscontra: «Adesso, finalmente, puoi bagnarti in una folla che si sottrae alla redenzione triviale». Solo in queste circostanze il protagonista suppone che «forse anche la parola ricomparirà e darà un senso degno di sviluppo a questo sghignazzante movimento» socialista, che allora «qualcosa forse sboccherà sullo zoccolo dei palazzi barocchi contraffatti in sedi di burocrazia», che forse si riuscirà a rispondere all'invito solenne e ironico dell'architetto-vate a «rioccupare gli spazi mutilati della nostra assenza» (180-184). Tuttavia si tratta solamente per così dire di *istanti* di autenticità recuperata. Attraverso il *gesto* di una festa, di una «piccola follia» (di poca durata: «sulla crosta di ghiaccio del finestrino del tram strapieno un passeggero incide con l'unghia la data del nuovo anno, poi la cancella disegnandovi sopra una croce»: così suona l'ultima riga del romanzo, 184), attraverso la ricomparsa della *parola* si tenta il *riscatto* dalla mancanza di senso e dal vuoto. Alla fine della storia (della *fiction*) «coscienza» e «statue rotanti di specchi» vanno a costituire un'unica immagine (182), mentre si prende atto di venire *specchiati* dalla «Storia povera» annunciata al principio del romanzo (5). Proprio a causa di tale concezione di fondo il romanzo venne osteggiato, quantunque non si trattasse né di un testo postmoderno né di un gesto neoavanguardistico (semmai vi erano riscontrabili tratti surrealistici). Il libro apparve, ma censurato; tra l'altro, l'aggettivo «povera» fu redazionalmente nobilitato: la Storia da povera divenne «dura», attributo più consono alla visione ufficiale. (A proposito del rapporto tra scrittura e potere politico è interessante Konrád, 1984.)

¹¹⁸ Nel discorso indiretto libero non è più identificabile la soggettività di chi trasforma il discorso diretto in discorso indiretto, si perde dunque la distinzione ontologica fra autore, io narrante e io narrato per entrare nella logica pura del gioco (poetico)-linguistico che è tipica del testo postmoderno.

¹¹⁹ Il giudizio (Szabolcsi, 1966, 1011-1012) si riferiva specificamente ad Ágnes Nemes Nagy e si trova nella *Storia della letteratura ungherese dal 1919 ai nostri giorni* pubblicata nel 1966 da un gruppo di ricercatori dell'Accademia delle Scienze, sotto la guida di un «individuo autorizzato» (per usare ancora l'espressione di Haraszti) e incaricato, in quella fase politica, di controllare la qualità ideologica del *grand récit* storico-letterario. In realtà è possibile vedere un esempio di influenza produttiva nel rapporto tra l'universo poetico di Mihály Babits (1883-1941) e quello di Ágnes Nemes Nagy (1922-1991). Quest'ultima, orientata a una creatività poetica aliena da

qualunque variante del realismo socialista, individuava in Babits una peculiare via estetica alla «passione ontologica» che la indusse a una densa «poesia del senso dell'essere» (Tóttösy, 1995a). Gli scrittori postmoderni ri-attualizzeranno il ragionamento di Nemes Nagy parlando di «serenità ontologica», intesa come contraltare se non dell'ansia, senz'altro del terrore di ogni tipo, perfino di quello che provenga dal sé dell'individuo (Esterházy, 1988i, 68-69; 1992g, 54).

¹²⁰ 1954, 185-187. L'uso della parola tedesca *Backfisch* per «ragazza adolescente», si è consolidato nella lingua ungherese con l'ortografia *bakfis*.

¹²¹ Le parole «confuse... silenzio» sono di Albert Camus (1996, 189) con la modifica del tempo del verbo; si tratta anche di un'autocitazione (Esterházy, 1981 = 1986n, 246).

¹²² Citazione dal romanzo di Thomas Bernhard, *La fornace* (1991, 19), e autocitazione (Esterházy, 1981 = 1986n, 246).

¹²³ «come... primavera»: autocitazione da 1986c, 534 (un microaneddoto intitolato *Sconfitta*: «Sta arrivando la primavera. Ha costato, sta arrivando la primavera. Per questo io ha preso una tale mostruosa esultanza come se la causa fosse lui. Come se: fosse lui a fare la primavera»). Il motivo narrativo del «fare la primavera» è presente in vari altri punti del *corpus* (per esempio Esterházy, 1981 = 1986n, 165), dove l'autore racconta come nel suo immaginario tale motivo abbia preso forma («anche l'essenza della primavera è eredità di Csáth»), «Csáth mi ha portato la primavera eterna» a partire da uno dei principali narratori del primo-novecento ungherese.

¹²⁴ «penne di gru, piccoli miei»: autocitazione da 1986g, 89. «Penne di gru», dal tipo di penne che ornava il loro cappello, furono chiamati i membri del corpo militare (che sotto il nome di «esercito nazionale» era stato reclutato da Miklós Horthy) usato dalle forze politiche che nel 1919-1920 sconfissero la Repubblica dei Consigli ungheresi. Abbiamo qui uno degli esempi di «confusione» fra tempi storici voluta dallo scrittore (negli anni ottanta, nell'Ungheria del socialismo reale in esaurimento di cui egli è partecipe-osservatore). Egli qui, all'interno della cornice temporale della propria esistenza/scrittura in atto, «costruttivamente decostruisce» ovvero «confonde» i tempi (storici) che seguirono la sconfitta del primo comunismo con quelli del suo ritorno nel 1948 come stalinismo di Rákosi e della sua affermazione nei primi anni cinquanta (quando nasceva lo scrittore e si comperavano i reggipetti *Bakfis*).

¹²⁵ Da «potevamo anche...» autocitazione, vedi 1986h, 555; 1986k, 600; traduzione ripresa da Esterházy, 1992d, 45.

¹²⁶ Da «È entrata...» autocitazione, vedi 1986g, 12; 1986n, 119.

¹²⁷ Da «Guarda...» autocitazione, vedi 1986g, 16.

¹²⁸ Da «Anche...» autocitazione, vedi 1986g, 118.

¹²⁹ Da «Per...» autocitazione da più testi di *Introduzione alle belle lettere* (1986b), per esempio 1986g, 31 o 1986m, 678 (sulla morte della madre, sul rapporto fra l'io narrante e la figura di un'infermiera, che mette a contatto con la morte come quotidianità).

¹³⁰ Da «Non...» autocitazione (da un breve testo intitolato *La moderata libertà dell'ebbrezza - frammento di Kitsch -*), vedi 1986f, 640.

¹³¹ Da «Vede...» autocitazione da 1986m, 716; riportiamo la traduzione di M. D'Alessandro da 1988a, 128 (la prima persona, la voce della madre, si trasforma qui nella terza persona dell'io narrante che descrive).

¹³² Da «Con...» autocitazione da 1986d, 566; it. da Esterházy, 1992c, 19.

¹³³ Da «Quel...» autocitazione, vedi 1986g, 153; 1986n, 165.

¹³⁴ Da «Il tempo...» autocitazione da un testo intitolato *Guida (per i compagni studiosi di estetica su dove potrebbe abitare Domineddio se ci fosse)*, le cui prime due frasi sono: «Lo studio della guida è un evento festoso della nostra vita letteraria. Si fa festa», mentre l'ultima è quella citata, vedi 1986e, 536, 542. Una importante elaborazione della presenza estetica del tempo nella scrittura è in 1986a; it. 1996c.

¹³⁵ I numeri, che compaiono anche nel frammento Kitsch già citato (1986f, 629), in realtà richiamano la data che segna il primo testo di *Introduzione* (16 giugno). Si tratta anche: della coordinata temporale dell'*Ulisse* di Joyce; di un giorno storico per la matematica; del giorno dell'esecuzione, nel 1958, di Imre Nagy; della data di nascita di Anna, protagonista femminile del *Libro di Hrabal* (1990, 60; it. 1991k, 50).

¹³⁶ Da «I vincitori...» è una citazione della fine di un racconto di Danilo Kiš (*Quanto è glorioso morire per la patria* - 1988b, 127) ricopiato e inserito nell'*Introduzione* (1986s, 645). Al racconto si accompagna la notazione: «Nel testo di sopra vi sono citazioni tra l'altro letterali o distorte di Danilo Kiš». La nota tuttavia è scritta con cancellature (che lasciano però visibile la scrittura) in modo che la frase risulti infine la seguente: «Il testo di sopra è citazione da Danilo Kiš» (il quale, nel *Post scriptum* al volume in cui il racconto venne pubblicato, dice: «È glorioso morire per la patria è un libero rifacimento di una leggenda borghese recente, che si trova in tutti i libri di lettura e che è stata spesso modificata - l'ultima volta nel libro di un certo Gellée sull'organizzazione della Mano nera - ma sulla base di fonti austriache, non proprio esenti da parzialità, elucubrazioni e sentimentalismi» - Kiš, 1988b, 190). La confusione circa la «proprietà letteraria», voluta da Péter Esterházy, è da collegare alla circostanza che il racconto dello scrittore jugoslavo verte sulla esecuzione capitale di un conte Esterházy (Bojtár, 1993b, 89). La ripetizione delle frasi di Kiš alla fine dell'*Introduzione* (che a sua volta coincide con la fine di *Verbi ausiliari del cuore*, in cui si parla della morte della madre dello scrittore, quindi di una Esterházy acquisita) ci introduce-«ex-troduce» in un campo referenziale (poetico-linguistico, testuale, culturale, psicologico) sconfinato, in un «dentro-fuori», in una «letteratura-vita», che è l'universo rappresentato dall'ultima frase di *Introduzione* (del resto anch'essa una citazione: dal romanzo di Peter Handke [1975, 78] che nel 1972 aveva narrato l'esistenza e la morte della propria madre).

¹³⁷ 1986m/1986b, 717.

¹³⁸ Analogamente al «testo-arazzo» di Ottlik, al *paesaggio ottlikiano* che, per Esterházy suo visitatore-copista, è un testo-paesaggio da vivere come «il luogo dove lo spirito è» e dove «è possibile costruire», è possibile cioè essere costruttivi, perché si è *otthon* («li-a casa-patria»), dentro e non fuori, dentro un presente ironicamente distanziato, perché include il passato (letterario), dentro *Ottlik* («li»): Esterházy, 1986g, 11.

¹³⁹ Come anche in *Camminata* di Endre Kukorelly, un *mosso testo-paesaggio* metropolitano ungherese che, lo abbiamo già visto, si dà come *luogo* di sperimentazione di un'intensa relazione intertestuale (con Thomas Bernhard molto citato appunto anche da Esterházy), come *giardino letterario*.

¹⁴⁰ Delle opere di Mikszáth esistono soltanto versioni italiane antiche, tra cui Mikszáth, 1960a; 1960b; 1962. Di Krúdy ci sono tre traduzioni recenti: Krúdy, 1982; 1983; 1993.

¹⁴¹ La tradizione progressista aveva come suoi punti di riferimento, oltre che Sándor Petőfi in poesia, nella narrativa Zsigmond Móricz, la cui opera era stata una efficace sintesi di realismo critico, naturalismo ottocentesco di stampo europeo e infine documentarismo sociografico ungherese degli anni venti.

¹⁴² 1986c, 421-422.

¹⁴³ 1983; 1993, 528 e 529.

¹⁴⁴ 1986c, 403.

¹⁴⁵ 1991f, 146; it. 1996b.

¹⁴⁶ Cfr. in proposito dichiarazioni di esponenti della neoavanguardia italiana, come ad esempio quella di F. Curi, secondo cui «l'arte d'avanguardia dei nostri giorni si configura come passaggio da un'autonomia monadica, irrelata e inclusiva a un'autonomia relazionale, integrabile e integrativa», o quella di A. Giuliani per il quale è necessaria la «rilettura della tradizione del nuovo» (Gambaro, 1993, 134-135): sono argomentazioni che convergono con quelle che hanno indotto Eco ad *aprire l'opera* e quindi a muovere l'esperienza artistico-teorica della neoavanguardia verso una sorta di *interventismo autoriflessivo* e verso uno *sperimentalismo induttivo*.

¹⁴⁷ Evidentemente è stato (anche) questo fatto a spingere László Németh a creare l'idea di un'«Ungheria-giardino» (nota di P. Esterházy). L. Németh fu esponente di un movimento di scrittori che, nato negli anni venti, nell'intenzione di Németh (1989c) doveva affermare l'«interdipendenza tra poesia ungherese e popolo ungherese». Németh distingueva tra populismo autentico (caratteristico della cultura del primo ottocento e realizzato come originale «forma di vita poetica», come «meraviglioso gesto lirico» da Sándor Petőfi, teso a «enunciare la propria verità complessa nella lingua del popolo», «al popolo») e populismo d'imitazione. Questo *népiesség* anacronistico, che «popolareggiava» alla Petőfi, era solo un adagiarsi epigonico in un populismo inteso come scuola letteraria dogmatica, la quale, in grado di produrre soltanto «manierismo discorsivo», costituiva un freno alla vitalità culturale e si presentava come «un atto di grave automutilazione nazionale». Fu a partire da tale distinzione che Németh spiegò l'interdipendenza tra letteratura e popolo come impiego, da parte della letteratura populista (*népi*, cioè radicata nella vita del popolo), delle «energie pre-poetiche», delle «energie elaborate dalle comunità sociali». L'obiettivo di tale operazione doveva essere di togliere, «con la parola magica della poesia», le energie popolari dalla loro «collocazione subcoscienziale» per portarle alla coscienza. Negli anni trenta Németh fu promotore di un «socialismo senza il marxismo», mentre nel 1939 si fece autore di un celebre saggio intitolato «In minoranza» (Németh, 1989b), in cui tra l'altro faceva un'analisi molto pessimistica sulla qualità e sul destino della letteratura ungherese. Il suo punto d'arrivo voleva essere un'«utopica terza via ungherese, che guardava appunto a un'«Ungheria dei giardini». Per il contesto culturale in cui s'inserisce la contraddittoria ma estremamente ricca attività intellettuale di L. Németh, vedi Lackó, 1975, 13-52; Borbándi, 1976. Per due diversi esempi di approccio all'opera di Németh, come sintomo dell'evoluzione della cultura letteraria e umanistica ungherese, cfr. quello ideologico di Miklós Béládi, 1966 e quello, recente, ermeneutico e prosapoetologico di Ernő Kulcsár Szabó, 1990c. Esterházy, in uno dei testi inclusi in *Introduzione alle belle lettere*, intitolato

La notte di un giorno difficile (1986k, 593; it. 1992d), un testo che racconta la situazione storico-culturale concreta della giornata in cui lo scrittore è nato (14 aprile 1950), con tagliente ironia riporta il comportamento (linguistico) che la politica culturale stalinista (esauritasi pienamente nel «popolarismo», per l'appunto nel populismo d'imitazione) aveva assunto nei confronti del «populismo» rappresentato da László Németh: «Lo sviluppo politico della nostra democrazia popolare... ha sbarato le strade alle tendenze letterarie nemiche (tra cui a quella che, nata dalla stessa radice del realismo clinico della letteratura americana, la nostra critica progressista denuncia come produttrice di una letteratura falsa, marcia, pornografica e antiumana) - a questa tendenza ha appartenuto, per esempio, László Németh».

¹⁴⁸ 1988j, 11, 12-13.

¹⁴⁹ Quanto alla democrazia artistica postmoderna possiamo riferirci alla valutazione di Umberto Eco che è piuttosto articolata. Egli, se per un verso conferma il tratto elitario della proposta estetica dicendo che vi è «ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato», per l'altro verso ammette che «è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia». Inoltre, per chiarire ulteriormente come il piano estetico postmoderno per sua natura elitario possa praticamente divenire accessibile, si richiama al celebre testo del 1980 di John Barth, *La letteratura della pienezza* (Barth, 1980; 1982a; 1982b): «Il romanzo postmoderno ideale dovrebbe superare le diatribe tra realismo e irrealismo, formalismo e "contenutismo", letteratura pura e letteratura d'impegno, narrativa d'élite e narrativa di massa... L'analogia che preferisco è piuttosto con il buon jazz o con la musica classica: a riascoltare e ad analizzare lo spartito si scoprono molte cose che non si erano colte la prima volta, ma la prima volta deve saperti prendere al punto da farti desiderare di riascoltare, e questo vale sia per gli specialisti che per i non specialisti» (Eco, 1993, 529, 530; corsivo nostro).

¹⁵⁰ «Parole per musica» dice Esterházy di una delle canzoni del film *Idő van* (Il tempo esiste, 1985) di Péter Gothár (1947, regista, scenografo, costumista cinematografico e teatrale). Lo scrittore le cita in margine a *Diario del locandiere*, uno dei 21 testi di *Introduzione alle belle lettere* (1986r, 389). La frase «il tempo esiste» è ripetuta anche in altri punti dell'*Introduzione*, ma in modo particolare nel testo *A casa* (1986a e 1988c; it. 1996c). Della canzone e del film di Gothár, Esterházy scrive in 1991e, 182 (it. 1992f, 95): «La metà degli anni '80 è un abisso senza fondo, il pozzo dell'atemporalità. Il tempo non esiste, si limita a passare. Il titolo di un film sostiene il contrario: *Il tempo esiste*. Forse potremmo interpretarlo come una supplica, un'invocazione. Bisognerebbe prenderlo più sul serio quel dannato di un tempo. Il tempo non esiste, si limita a passare, il tempo esiste ma si è fermato: tutto ciò significa la stessa cosa, ossia: non un passo in avanti, né uno indietro. Tutto è diventato molto piccolo». Un film precedente di Gothár, del 1981, s'intitolava *Il tempo si ferma* e conteneva una canzone dallo stesso titolo che ebbe grande successo. Si trattava di una riscrittura d'una canzone degli anni trenta.

¹⁵¹ 1986r, 398.

¹⁵² Seguendo il principio dell'autocitazione-ripetizione, il testo «Com'è il prosatore d'oggi?», dopo 1986c, 501-502, viene ulteriormente pubblicato in 1988m (è l'edizione cui si riferisce la versione it. di Esterházy, 1992b).

¹⁵³ Un esempio di «integrazione» di questo tipo l'abbiamo in *Poetica della poesia* (*A vers poética*) di Szilárd Borbély: «Mentre il riflettere amplia e muta in vuoto cielo / e

questo e quello e ogni cosa che esiste solo / da sé insomma non conta / come entri questo tutto nell'è / quello che si vede e si anche quello che non si vede / nella poesia che sta tra queste due cose il vuoto / è trasparente è come tutto il resto / per l'allegoria che rappresenta se stessa / mentre il suo sé in altro sé tramuta» (cfr. Tóttösy, 1994b, 232-233).

¹⁵⁴ Da parte dello scrittore l'uso continuativo dello stesso sottotitolo (introduzione alle belle lettere) per una serie di volumi diversi, oltre ad essere una scelta strutturale, fu anche una trovata editoriale. In questo modo riuscì a mobilitare l'editoria non solo in termini politici, ma - per la prima volta nella storia del socialismo reale - anche sul piano commerciale. Secondo un sociologo della letteratura, l'interesse che l'editoria rivolgeva allora all'opera di Esterházy aveva avuto un precedente soltanto nel caso dei classici ungheresi dell'ottocento, quando «i redattori dei periodici solo a pochi elzeviristi - a Jókai e a Mikszáth - concedevano fiducia ed erano certi che essi all'indomani avrebbero sicuramente portato la puntata successiva del romanzo non ancora terminato e che, anzi, essa sarebbe stata di qualità tale da non risultare affatto uno spaventapubblico». Il sociologo ha osservato inoltre che quella nuova dinamica dell'economia culturale andava producendo, a sua volta, nuove dinamiche nel sistema delle convenzioni e dei canoni: un volume intitolato *Carrettieri* nel 1983 (Esterházy, 1983; 1986p) fu oggetto di «una concessione editoriale senza precedenti: un testo di poco più di venti pagine venne accettato come romanzo, ingrandito di corpo e rilegato in cartone» (Alexa, 1984).

¹⁵⁵ Sulla funzione centrale che le citazioni (in grande numero e relative a ogni tipo di discorso e di linguaggio: filosofico, scientifico, letterario-figurale, letterario-autorale e letterario-scientifico, biblico e minimalisticamente quotidiano) assumono nella organizzazione (stilistica, compositiva, contenutistico-documentaria) della struttura narrativa di Esterházy, vedi Wernitzer, 1994. Questo studio sulla citazione ci sembra confermare la nostra ipotesi secondo cui la rappresentatività dell'opera di Esterházy non deriverebbe (come invece afferma un certo approccio critico alla postmodernità letteraria ungherese e internazionale) da una *Weltanschauung* giovanilisticamente gioiosa, ma da una concezione giocosa d'ispirazione wittgensteiniana e post(volgar)-romantica. Vale a dire, da un *realismo linguistico disincantato*. Si tratta di un atteggiamento nei confronti del linguaggio che, al suo formarsi negli anni settanta, era e sapeva di essere una conquista, dopo trent'anni di un «avanguardismo» linguistico di Stato che aveva distrutto il tessuto discorsivo *normale* tra le persone della società ungherese; un atteggiamento che d'altra parte era di natura, letteralmente, *avventurosa*, in quanto correva (in piena consapevolezza) il rischio di non riuscire a non «imbrogliarsi», il rischio di non trovare più, oltre la frantumata *realtà della lingua*, la integrale *lingua della realtà*. Vale a dire che, andando volutamente oltre i confini dell'ordine linguistico e accettando l'eventuale caos, sapeva che stava rischiando di costruire un parlante che fosse soltanto un postmoderno *uomo senza qualità linguistica*.

¹⁵⁶ A riprova di come - nella sua volontà di indebolire e sciogliere (nell'ambito del lavoro poetico-linguistico) le forze e forzature culturali rigide - lo «Zenone postmoderno» agisca (poeticamente) in sottile contatto intertestuale con momenti della tradizione letteraria immediatamente precedente a lui, si veda un'argomentazione di Géza Ottlik (argomentazione che, a sua volta, si riferisce all'amicizia letteraria tra lui, prosatore, e István Vas, poeta suo coetaneo): «Per aggiungere - con gran dispiacere

di Aristotele e della sua logica - un'altra antinomia a quella di "ogni cretese mente" e alle altre antinomie celebri, dico: Se in tutto mi trovo d'accordo con lui, allora sono d'accordo anche sul fatto di non essere per niente d'accordo con lui... E allora, analogamente alle antinomie note che, a causa della "chiusura semantica" del linguaggio umano, potevano essere risolte soltanto con l'introduzione di un *metalinguaggio*, di una *dimensione nuova*, anche nel nostro caso la soluzione, ogni volta, è quella di *dilatare lo spazio*, di *creare un grado più elevato di libertà emotiva*» (Ottlik, 1980, 276).

¹⁵⁷ Marinella D'Alessandro (1991, 158) avverte che i riferimenti espliciti a diversi tipi di musica presenti nel *Libro di Hrabal* (1990; it. 1991k) di Péter Esterházy «non sono altro che promemoria per lettori distratti» e mette in rilievo che «la vera musica qui si annida tra le righe, è implicita, coincide col testo».

¹⁵⁸ Si tratta, come detto, di un vero e proprio lavoro di laboratorio in cui un atto creativo *collettivo* produce un *cronotopo postmoderno*, vale a dire che il testo (il consapevole ipertesto) letterario come nesso spazio-temporale acquista qui una esplicita misura plurale e non-lineare: le sue fonti sono plurime e il suo tempo è circolare. Il primo testo ad apparire è *Ritorno a casa* dello scrittore Péter Nádas (1985); il secondo *Che io sia/Mosche, mosche/che io sia - ovvero il limite della dicibilità* del romanziere Miklós Mészöly (1985, che è la ripresentazione di una prima versione del 1964, successivamente anche 1989b); il terzo *In parte, ovvero la fine dell'inizio* del critico Péter Balassa (1986); infine *A casa - fuoruscita rozza e corretta* - di Péter Esterházy (1986a e 1988c; it. 1996c). Péter Nádas scrive (con puntuale dedica) per mettersi a contatto con un testo di Miklós Mészöly che, *ripetutamente*, a distanza di vent'anni, ripropone il problema dell'*etica della frase*. Dice (Mészöly, 1989b, 619, 621): «Noi, sventurati, pellegrini e narrastorie... dobbiamo continuare le nostre indagini, dobbiamo correre avanti, un po' come pupazzi che saltano e danzano, che con i loro giochi riescono ad esprimere sentimenti di tutte le speci, il piacere o la rabbia, che riescono a farsi coinvolgere in rozze commedie di matrimonio, riescono a ballare, finché non appare la figura sovrumana della morte, non abbatte uno di noi presi dal ballo folle, e non spaventa, non disperde gli altri; in realtà c'è chi pensa che tutti noi siamo comandati da dietro di una tenda sottile come una carta velina, dall'alto, tirati su e giù attaccati a fili invisibili. Però nemmeno sapere questo ci aiuta, giacché a quale fine e a quale pro sapere, se non siamo in grado neppure di intendere cosa viene prima e cosa viene dopo». Se Nádas lavora sul versante della «frase letteraria ideale» ovvero della «frase onesta» (su cui ci soffermeremo più avanti), Esterházy, oltre a ripassare il percorso di Nádas verso una *misura testuale*, elabora-immagina l'aspetto del tempo, come abbiamo fatto appena notare. Péter Balassa (1986), già citato in proposito, lavora sulla misura spazio-tempo, sul legame cioè fra tradizione e sua attualità (ovvero attuabilità) per quanto riguarda il tes(su)to critico-letterario. Quest'ultimo risulta per Balassa inscindibilmente intrecciato con l'opera in divenire nell'allegorica figura del «serpente dell'ermeneutica», figura in cui tutto è «parte», è solo la «fine dell'inizio»: «La genesi dell'opera è il percorso attraverso cui la raggiungiamo. Poème en devenir, work in progress, ecc... La comprensione non è questione dell'essere ma è questione dell'essere degli esseri... Azione parallela, dunque, tra l'essere e la comprensione?... In principio non c'è niente di ulteriore, da portare a termine. (Il critico si congeda, chiede il soprabito.) Rozzi errori nel pensiero, rudimentali circoli logici... un fiume di comunicazione che si tramuta in balbettio... È im-

mena l'aridità dei profeti. Sconfinati il loro testo, la loro lingua, il loro discorso. I profeti non hanno un orizzonte... È impossibile dunque ascoltare: troppa velocità, troppa forza, (quasi) niente di detto. È il non-dire, ma non ancora il silenzio. In principio non c'è niente di ulteriore, da portare a termine. Se il critico si congeda... accade che il testo critico trova (giacente) davanti a sé il - *rozzo e corretto* - terrore. Suo nome è: manoscritto» (36-37). Abbiamo qui evidenziato in corsivo gli elementi testuali cui Esterházy direttamente si allaccia sia in generale nel suo discorso sulla funzione e sul valore dell'*introduzione*, sia sul piano concreto dell'organizzazione poetico-testuale del racconto *A casa - fuoruscita rozza e corretta*. Notiamo che il nesso di *inizio-fine* (assunto come centro della riflessione sulle modalità nuove dello «stare dentro» il circolo ermeneutico, partecipandovi con un'*individuale e creativa misura etica*) è di fatto presente anche nella traduzione ungherese della frase di Pascal come la leggiamo nel testo di Esterházy, dove («infedelmente» rispetto all'originale) letteralmente suona: «Nel comporre un'opera, apprendiamo per ultimo con cosa effettivamente la iniziamo» (1986m, 716).

¹⁵⁹ Nell'introduzione al volume *La letteratura contemporanea nell'Europa dell'Est*, che conteneva il testo di Mal'cev ora citato, si affermava che, se «nell'Unione Sovietica la letteratura dissidente è diventata un fenomeno di primo piano e costituisce praticamente la norma, mentre la letteratura ufficiale è un'appendice di scarsa importanza... in Ungheria, il dissenso è appena visibile, essendo, per così dire, "non necessario" nel clima culturale liberale di oggi» (AA.VV., 1977a, 7-8). È vero, anche nella fenomenologia della cultura letteraria ungherese alla fine degli anni settanta si ebbero segnali di un certo liberalismo come, per esempio, l'affermarsi della categoria del *successo* (ne abbiamo già parlato, ma ci torneremo ancora). Eppure occorre aggiungere che le cose non stavano propriamente come poteva percepire nel 1977 l'autore di quella introduzione, Michael Scammell, dall'occidente: pensiamo che la sua valutazione potesse essere il riflesso, nell'analisi culturale, dell'aspetto che assumeva la realtà economico-politica e sociale ungherese nel periodo kádariano più recente (soprannominata nel gergo politico internazionale «socialismo al gulasch»), una realtà che tuttavia (come possiamo costatare oggi) non ha evitato all'Ungheria la fine di quella sorta di cattivo liberalismo che nel periodo post-cinquantasei aveva costituito il perno della dinamica del socialismo reale nel paese e tra i cui corollari, come abbiamo visto, Bence e Kis (1983, 235-236) avevano individuato il *conservatorismo epistemologico* e il *provincialismo* del dissenso marxista, e non solo marxista. Ma tale conservatorismo veniva superato, per l'appunto, da quella opposizione *letteraria postmoderna* la quale, misurandosi fino in fondo con il sistema di valori ufficiale, attuando cioè una (*auto*) *integrazione debole* nell'ambiente ufficiale, portava in piena luce la propria diversità sul terreno della pura epistemologia e dell'ermeneutica letteraria, terreni su cui questo nuovo tipo di opposizione (letteraria) lavorava in termini fortemente innovativi rispetto alla cultura diffusa.

¹⁶⁰ Il brano è ripetuto in *Introduzione alle belle lettere* (1986b, 686), dove *I verbi ausiliari del cuore* (da noi specificato con la sigla di 1986m; it. 1988a) figura come ultimo dei 21 testi che compongono il volume. (Va ricordato che, con tale nuova collocazione, Esterházy ha apportato anche modifiche, fra l'altro, sull'ultima pagina del testo di *Verbi ausiliari*, tra la parola «Fine» e la frase «Più avanti scriverò di tutto questo in modo più preciso» ha inserito un microtesto-arazzo, da noi già descritto). Sia in *Verbi ausiliari del cuore* (it. 1988a, 67-68), sia almeno in un altro luogo di

Introduzione (162) il brano da noi citato diventa, con minimi interventi dell'autore, un intertesto che, questa volta, mette in relazione l'*enfant terrible* della letteratura ungherese del primo-novecento, Géza Csáth, l'austriaco Thomas Bernhard e il suo traduttore ungherese Dezső Tandori (il maggior rappresentante vivente in Ungheria del passaggio tra neoavanguardia e postmodernità letteraria e artistica) e Esterházy stesso. Per l'«originale» del brano citato, vedi Bernhard (1991, 96).

¹⁶¹ Il saggio era intitolato «Povero, povero Sascha Anderson nostro». Questi era stato nella Germania comunista simultaneamente scrittore e collaboratore della polizia segreta, la Stasi, che gli commissionava la sorveglianza e la denuncia dei propri colleghi. Nádas lo considerava figura idealtipica di un'epoca in cui dominava un gioco sotterraneo fra accusatori e accusati, carnefici e vittime.

¹⁶² Vedi l'importante resoconto sullo stato epistemologico della storiografia contemporanea in Ungheria di Miklós Szabó, 1992, 8-10; anche 1989, 225-251.

¹⁶³ La forma tronca *hát* spesso si sostituisce alla variante completa (*tehát*) per significare un «e», «beh», «dunque», anche nel senso di *incipit* logico-grammaticale e emotivo di discorsi che vengono considerati, in modo tacito e consensuale, la continuazione di discorsi già fatti in luoghi e tempi diversi, costituendo la premessa scontata di quelli che così iniziano. Ágnes Nemes Nagy usa l'unità *de hát* già per segnalare una conseguenza scontata per i partecipanti alla comunicazione. Scrive: «Il giovane, arrivando a un'incrocio, slanciato dall'energia del proprio chiacchiericcio, scese dal marciapiede dirigendosi direttamente verso una macchina che s'avvicinava. Lo presi per il braccio, lo tirai indietro e gli sussurrai in un orecchio: "Stia attento". No, non si trattava di un pericolo serio, *beh insomma (de hát)* la situazione richiedeva che lo facessi», in Nemes Nagy, 1987, 418. Il passo è riportato da Békési, 1991, 47.

¹⁶⁴ 1993, 143.

¹⁶⁵ Nella cultura ungherese la discussione sulla purezza della forma romanzo e sulle capacità ungheresi di produrre romanzo è costantemente presente (vedi, sulla formazione del romanzo centro-est-europeo, Fried, 1982, 517-539). In ogni caso, sembra che, per comprendere l'evoluzione della forma romanzo di questa regione d'Europa, sia necessario tener conto del fatto che la *fantasia letteraria* vi si muove sull'*asse singolare/universale*, passando obbligatoriamente per una deviazione che le permette di rappresentare in modo credibile il nesso fra quell'universale di natura estranea rispetto al singolare e un universale per così dire di origine locale, che tuttavia guarda anche (ma non solo) a quell'universale lontano; quest'ultimo risulta di natura estranea dunque non solo sul piano linguistico (allora sarebbe sufficiente *tradurlo*), ma soprattutto sul piano culturale (una cultura spesso irraggiungibile *miraggio* per chi si vive nella condizione di periferia europea). Ecco perché in tutte le letterature cosiddette «di scarsa diffusione» (ovvero, non accolte dal pubblico del «centro», un pubblico non abituato a prospettive «fuori fuoco», «astigmatiche», sdoppiate) è perenne il dilemma fra l'adeguamento a forme considerate classiche perché rappresentative dell'universale artistico del «centro» e, dall'altro lato, la produzione di un anti-universale locale che sia la *parodia* del suo originale, insomma il dilemma tra un «classicismo» (magari illuminato e didattico) e un «postmodernismo» *ante litteram*.

¹⁶⁶ Magari, per l'appunto, simulandoli come fa il poeta Kukorelly laddove mette in moto meccanismi di *de-retorizzazione* e di *de-stilizzazione*, comportandosi come «uno studente appena "sufficiente" in letteratura» (Farkas, 1996, 40-45).

¹⁶⁷ Una intensa forma di risemantizzazione è l'elaborazione letteraria dei concetti di «verità» e di «regole»: cfr. Grendel, 1990 (trad. it. 1996) e Kukorelly 1992 (trad. it. 1996d). Vedi anche Kassai, 1982 (in particolare 37-39 sulla contrapposizione tra censura di primo grado e censura di secondo grado) e Karátson, 1982a.

¹⁶⁸ Con *Alisca* di Miklós Mészöly (1989c; it. 1991a) ne diamo un esempio di grande «rigore» narrativo (da confrontare con l'«esattezza» della scrittura postmoderna, argomento su cui ci soffermeremo più avanti).

¹⁶⁹ 1993, 18, 19, 24.

¹⁷⁰ 1994b, 39-40.

¹⁷¹ Da 1990d. Si tratta di una prima variante di un testo *riscritto* e ripubblicato quattro anni dopo (1994j), da noi tradotto integralmente (Kukorelly, 1996c). Da quest'ultimo riportiamo qui lo «stesso» brano per illuminare uno degli aspetti del paesaggio narrativo di Kukorelly: «Gli ungheresi però, un giorno è stato come se avessero cominciato davvero a stufarsi del regime e, così sembra, gli hanno votato contro. Ne segue che agli ungheresi davvero non deve piacere annoiarsi. Si stufano. Così sembra. Da qualche tempo si trovano le banane. Il prezzo è quello che corre sul mercato mondiale, ma allora non sono tanto le banane quanto il loro prezzo da mercato mondiale a dare noia agli ungheresi. Cioè, dà loro noia il fatto che l'Ungheria sia un posto a buon mercato dove tutto è schifosamente caro. (*Tutto è caro fottuto, più cari sono soltanto i vestiti per i bambini*, questa è una frase ungherese sentita nella metropolitana leggera). Più cari rispetto al passato, rispetto al dovuto, all'immaginabile, e schifosamente a buon mercato. È un paese molto a buon mercato, è caro solo per gli abitanti, è dunque questo che agli ungheresi dà noia, e si potrebbe continuare l'elenco di tutto il resto che dà loro noia.»

¹⁷² 1986m, 656; it. da 1988a, 9. A costituire la struttura dell'opera d'arte, il tes(su)to inteso non come «naturalmente dato», ma come dinamica tra esigenza e dono, sono - nella prassi creativa di Esterházy e in generale nelle opere postmoderne ungheresi - figure di soggettività poetica «deboli». Deboli in quanto *relazionali* e non isolabili per essere mostrate come a sé stanti (come date naturalmente). Tali soggettività poetiche possono presentarsi, ad esempio, come storia di una problematica, come allegoria de-retorizzata per esempio dell'immedesimazione tra madre e figlio (*I verbi ausiliari del cuore*, 1986m; it. 1988a); come una *Introduzione alle belle lettere* (1986b) in cui nel primo atto il testo sfugge (*Il defilarsi della prosa*, 1986g) mentre, nei successivi, ricompare «come paesaggio. E lì, il luogo: dove lo spirito è. E lì: è possibile costruire: *lì-a casa-patria-dove-Ottlik: ott-hom*», come una sorta di tes(su)to arazzo (la già citata copia del romanzo di Ottlik - 1986g, 11); oppure ancora come *ultime* pagine del Libro che, invece di chiuderlo, lo ricominciano secondo i criteri di una relazionalità circolare: le ultime pagine di *Introduzione alle belle lettere* sulla Frase, sull'«Esattezza (dell'io)», sugli Altri (elenco), pagine in cui l'io poetico si tramuta in, appunto, «spazio grammaticale» (Esterházy, 1979, 167).

¹⁷³ In *Transzformáció* (Trasformazione), un breve e relativamente isolato testo (uno «spazio grammaticale») inserito nella *Piccola Pornografia Ungherese* (1986c, 417), a sua volta inserita nell'*Introduzione alle belle lettere* (1986b), abbiamo un campo testuale in cui frequenti unità semantiche della comunicazione politica («per un futuro radiososo», «nella lotta per il comunismo», «Lenin lo aveva anticipato», «le forze del socialismo», «il progresso», «il Piano prevede un'ulteriore diminuzione del tempo del lavoro») vengono intrecciate con brandelli linguistici della comunicazione

reale («occorre prima di tutto disilludere queste persone», «gli daremo da mangiare l'avena a quei tali funzionari, se insisteranno a pretendere piselli quando la raccolta è scarsa»). Questi brandelli di realtà, proprio in quanto tali, risultano in grado di *ricomporre* lo iato tra la comunicazione della *lingua politica* (falsamente totalitaria e solo dedita alla «quotidiana sovrapproduzione di parole e di simboli» - Vladislav Todorov, 1993, 102), quella della *lingua sociale* (nelle società moderne necessariamente e sempre, spezzata in infinite voci-grammatiche-realtà) e quella della *lingua letteraria* (impegnata nella ricerca di vite-verità poetico-linguistiche). L'impegno qui assunto dalla *lingua letteraria* - segnalato con la composizione, il titolo, il finale (che con una formula della fantasia popolare si trasforma nell'allegoria della *cattiva convenzione*), con la voce narrante (un «io» che parla a un «voi» per discutere di «noi», un «io» discreto e dubbioso che «scherzando potrebbe dire» e nota che «purtroppo...», che «ciò non significa»), con la costruzione appunto di uno spazio grammaticale sgrammaticato eppure dotato di senso, uno spazio *a sensazione* - è un buon esempio per riflettere sulle differenze tra testualità (neo)avanguardistica e postmoderna.

¹⁷⁴ 1990, 167; it. da 1991k, 133.

¹⁷⁵ Esponenti della critica ufficiale e semiufficiale, benché di fronte alle opere di Esterházy (dal 1974 regolarmente pubblicate) trovassero difficoltà a classificarle come genere, non di rado coglievano una verità storico-letteraria: il fatto cioè che il *Romanzo della produzione* (e più tardi l'*Introduzione alle belle lettere*) rappresentava un «tentativo di creare un grande romanzo» e, quindi, «un tentativo di afferrare le possibilità della ricezione». Fu anche osservato che lo scrittore si era «nascosto in relazioni grammaticali» e che, in ogni caso, «per il momento la composizione/esposizione» aveva maggiore rilevanza «rispetto alla realtà oggettivamente ripresa oppure soggettivamente e ironicamente interpretata». Ciò significa che, in virtù di queste opere di Esterházy, la critica cambiò linguaggio e, se per un verso riemersero (nel bene e nel male) tratti di un antico impressionismo («più lo leggo, più lo amo») che rompeva in qualche modo con la rigida norma del riferimento a valori oggettivi e riconosciuti (Gáll, 1980) per un altro verso (nel bene, questa volta) apparivano recensioni con analisi simili a quelle della migliore tradizione sociologico-letteraria centro-europea per decenni repressa. In tali analisi veniva studiato come si andava spiegando il successo dello scrittore, quali erano i tratti salienti delle nuove dinamiche che tali opere innescavano nella comunità letteraria, e venne anche colto il motivo fondamentale, a nostro avviso, di quel successo, vale a dire la capacità dello scrittore di palesare lo sfondo ontologico del proprio lavoro, la *acustica fondamentale*, e di farlo (sulla scia dei maggiori scrittori ungheresi, da Endre Ady a Gyula Krúdy e Iván Mándy) in termini puramente estetico-linguistici, producendo cioè un registro che, da un lato, «non è né più né meno che l'opera stessa» (Alexa, 1984), dall'altro lato, coincide con il registro «epocale» (Könczöl, 1988, 86).

¹⁷⁶ Termine diffuso in occidente per indicare il moderato consumismo propugnato dal socialismo reale ungherese nel periodo. Questa espressione e il suo significato devono però essere confrontati con la realtà (come abbiamo già avvertito più volte) e in specie con la categoria di «economia della scarsità» introdotta, nell'analisi del Quarantennio, dall'economista János Kornai, così come con talune intense immagini poetiche, per esempio, quella ora citata di E. Kukorelly, immagini che ne disvelano l'aspetto moralmente (nel senso lato del termine) depressivo.

¹⁷⁷ Cfr. Dessewffy, 1993; Dessewffy, Hammer, 1992. C'è chi come Scott Lash distingue tra *postmoderno simulacro* (fondato sui valori del consumismo capitalistico ormai avviato verso il consumo virtuale) e *postmoderno organico* (che mira a valori realmente comunitari, ad esempio l'ecologia). Come altrove, anche in Ungheria i due tipi di postmoderno convivono e si scontrano. Per quanto riguarda la letteratura (postmoderna), qui noi prima di tutto cerchiamo di mostrare come essa si (auto)organizzi in termini di postmoderno organico (riconoscibile, sostanzialmente, come *modello comunicativo d'élite*, come *ecologia dell'ambiente estetico-linguistico*, come *morbida imposizione di una comunità interpretativa*, oltre che come singolare atteggiamento poetico-linguistico da individuare in un certo numero di testi). Inoltre, per quanto possibile, segnaliamo i momenti di incontro-scontro tra la letteratura e il contesto sociale ungherese, un contesto notevolmente carico di tensioni tipiche del «postmoderno simulacro», che ha potuto attecchire con relativa facilità in quel sistema politico-sociale e culturale grazie appunto allo specifico carattere del tardo socialismo al gulasch (cfr., per una interessante presa di posizione in proposito, Ágh, 1990, che tenta di costruire la cornice concettuale di un postmoderno «di sinistra»). È appunto tale incontro-scontro che fissa i termini in cui oggi si va evolvendo il destino sociale della letteratura, come suggerisce S. J. Schmidt (1993a, 9).

¹⁷⁸ Secondo Csibra, Szerdahelyi, 1978, 152, condizione di modernità per un'opera d'arte era «la concezione progressista del mondo accompagnata da una profonda conoscenza della realtà e da una ricca esperienza della vita».

¹⁷⁹ È questa esperienza che viene ripercorsa dal *Discorso e la regola* di Endre Kukorelly (1992; 1996d).

¹⁸⁰ Cfr. Bacsó, 1991. Si tratta della prima, fortunatissima, antologia ungherese di testi celebri della «filosofia antimetafisica» degli anni settanta-ottanta (con scritti di Heidegger, Gadamer, Derrida, Ricoeur, Paul de Man e Danto).

¹⁸¹ Il «rigore» è categoria centrale delle riflessioni di Miklós Mészöly, protagonista di un sentiero ungherese che porta dal *nouveau roman* a una impostazione postmoderna della scrittura. Tale categoria si riallaccia alla «esattezza» mitteleuropea, che fa da filo conduttore di un processo intertestuale che trascorre attraverso Milan Kundera, il comparatista di letterature centro-europee Endre Bojtár e Esterházy (che in uno dei blocchi di collage dell'*Introduzione* riprende un testo di quest'ultimo, redatto nel 1970, e divenuto importante testo di riferimento in proposito: *L'esattezza dell'individuo centro-europeo* - Bojtár, 1986), ma ha origine nel «segretariato terreno dell'esattezza e dell'anima» emblematicamente immaginato dal protagonista dell'*Uomo senza qualità* (vd. fra l'altro le interessanti considerazioni di Cases, 1972).

¹⁸² «Ideale» in quanto è nel pieno delle sue capacità di aprirsi all'incontro con l'opera d'arte, aspetto ben curato dallo scrittore postmoderno le cui opere per l'appunto spesso ci risultano un intreccio fra testo e un singolare «corredo» di varie istruzioni approntate per garantire una buona lettura.

¹⁸³ 1988d, 94, 109.

¹⁸⁴ 1994c, 18. *Die Tiefen zu prüfen*: saggiare le profondità.

¹⁸⁵ Un dato curioso: gli scrittori postmoderni di Budapest, lontanissimi dal voler costituire una «scuola letteraria» (che sarebbe una inevitabile causa di epigonismo, come avverte Esterházy giocando con la casuale coincidenza delle proprie iniziali che, nell'ordine ungherese «E. P.», costituiscono le prime lettere della parola «epigoni»), hanno formato per contro una squadra di calcio che regolarmente affronta altre

squadre di dilettanti; essi inoltre - intendendo lo sport come terreno di giocosa rielaborazione dell'etica individuale - scrivono sistematicamente di cose sportive sia nei loro testi artistici, sia sulla stampa quotidiana (a volte come titolari di vere e proprie rubriche fisse).

¹⁸⁶ Autore di vari testi postmoderni, lo troviamo fra l'altro tra gli intervistati da Tibor Keresztury (Csordás, 1991).

¹⁸⁷ Il *fatras*, nella sua variante «semplice», nel trecento francese era una struttura poetica di 2+11 versi: i primi due componevano l'«argomento», gli ultimi undici la «strofa del fatras», con uno schema di rime alquanto elementare (AB // AabaabbaB), senza una metrica precisa. Il nesso fra le due parti era dato dalla parodia che la seconda parte faceva del contenuto della prima (Szigeti, 1993, 556, 558).

¹⁸⁸ Da 1993e.

¹⁸⁹ Interessanti per esempio i mutamenti che il testo fondamentale dell'organizzazione dei pionieri (*I dodici punti dei pionieri*) ha subito nei quarant'anni di socialismo. Si è passati dalla proiezione di un soggetto collettivo astratto a quella di un individuo ideologicamente autorizzato ad essere un giovane socialmente «concreto» (Hegedüs, Forray, 1989, 211-221).

¹⁹⁰ 1983; 1996. Il testo di Tandori - il cui titolo originale *Melyikünk anyaga tart tovább?* è di difficile traduzione - ha una singolare impronta poetico-linguistica creata e praticata nella letteratura ungherese solo da lui: si tratta di una scrittura-gesto in transito poetico-linguistico nell'*entre-deux*, nello *zwischen*, nel *közöttiség*, nell'interstizio fra la provocazione della neoavanguardia (tendenzialmente confinata dentro la *parole*) e l'atteggiamento linguistico-processuale (tendenzialmente immerso nella sola *langue*) del postmoderno. Insomma un passaggio dalla *liberazione* totale della lingua alla sua *emancipazione* (dall'abuso politico). Tandori come Miklós Erdély sta sul confine anche nel senso dei generi letterari e dei media artistici in genere, è un «interartista» (un punto su cui torneremo). Il suo esercizio artistico, legato al gesto, contro la collettivizzazione della lingua rischia per reazione l'incomprensibilità della privatezza assoluta. La giovane critica ormai pienamente convinta della incontestabilità del paradigma letterario postmoderno considera lo sconfinato narrare di Tandori (dove tutto può diventare scrittura-gesto) un rispecchiamento del consumismo politico della realtà: «Il mito di Tandori vive non perché le sue opere vengano lette e rilette e quindi godute, ma perché di esse si sa perché amarle, si sa quali fossero gli atti di storia dell'arte che esse hanno compiuto»; il giudizio è che la sua è una letteratura, freudianamente, «di compensazione» (Farkas, 1994, 88, 95). Sulle rigidità storico-culturali della critica *postmagiara* in questa sede non possiamo soffermarci.

¹⁹¹ 1987a, 240. Nel brano citato di Balassa è possibile scorgere le tracce di un tema storico-artistico e, soprattutto, teorico molto importante, che in questa sede abbiamo variamente toccato senza elaborarlo in maniera sistematica, ma solo in rapporto con l'agire artistico postmoderno *ungherese*. Si tratta appunto dello «spegnimento dell'attivismo» della (neo)avanguardia, vale a dire dell'appropriazione, da parte della politica, della libertà dell'artista di interpretare autonomamente il concetto di impegno (estetico) e, sull'altro versante, della (neo)avanguardia risposta ovvero (poetica) riconquista di tale autonomia interpretativa: per quest'ultimo aspetto rimandiamo a quanto è stato da noi già detto sullo «spegnimento del significato» in Miklós Erdély.

¹⁹² Heller, Fehér, 1991. La Heller (che è nata nel 1929), in una conferenza (tenuta nell'agosto 1992 al Campo letterario di Tokaj diretto da Zoltán Zimonyi, alla cui cortesia dobbiamo la lettura del dattiloscritto di tale conferenza) ha definito postmoderna la propria generazione di intellettuali ungheresi.

¹⁹³ 1995c, 149.

¹⁹⁴ Da 1993j. È da notare che questa poesia è tra le pochissime che non siano corredate, dallo stesso autore, con la data della loro composizione: sembra evidente la volontà di rappresentare Budapest in una coordinata atemporale.

¹⁹⁵ 1986h, 549.

¹⁹⁶ Ne abbiamo la testimonianza poetica degli scrittori postmoderni i quali spesso s'immergono in una intensa intertestualità per giustapporre, alla propria esperienza con il potere politico, le esperienze passate. Esemplari a tale proposito (in *Romanzo della produzione*) le già ricordate scene degli incontri nelle bettole budapestine degli anni settanta tra Péter Esterházy, io narrante, e Kálmán Mikszáth nel primo-novecento interlocutore del potere politico per scelta ragionata.

¹⁹⁷ Per la missione del vate e la natura culturale della ricezione estetico-letteraria nel socialismo reale, cfr. Dávidházi, 1989.

¹⁹⁸ È in questo senso che va intesa la crisi che a partire dalla metà degli anni settanta (al primo sorgere appunto della letteratura postmoderna) dilagò nella storiografia letteraria ufficiale e di cui è stato attento interprete Miklós Béládi, allora uno dei maggiori rappresentanti del governo letterario e, come abbiamo visto, tra i curatori principali del contenuto ideologico del «messaggio» delle grandi sintesi storico-letterarie. Il ragionamento che egli all'inizio degli anni ottanta conduce, nonostante sia aggiornato sulle vicende della teoria (che si muove attorno al problema della «morte della storia della letteratura»), non resta però sul piano generale della riflessione. Lo studioso è piuttosto interessato a indagare per l'appunto il rapporto che la «nuova storiografia letteraria ungherese» (come si definiva ancora all'inizio degli anni ottanta la storiografia marxista, formata nel Quarantennio contro quella «borghese») ha istituito con la tradizione. In sostanza, per Béládi occorre riformulare le basi teoriche della storia della letteratura, stabilire che cosa sia «la storicità del fatto letterario» e, soprattutto, rivisitare l'interpretazione che nella sua comunità scientifica è corrente circa la letteratura ungherese (Béládi, 1983, 2-3, dobbiamo alla gentilezza di Zsófia Béládi H., vedova dello studioso, la lettura di questo inedito). Pochi anni dopo, nel 1988, un altro studioso di primo piano, Béla Németh G., compie un ulteriore approfondimento (auto)critico: propone la *rivisitazione dell'intera episteme letteraria*. Così riassume le condizioni della ricerca letteraria nel Quarantennio: «Sembra siano stati gli studi di estetica e di poetologia, di sociologia e di psicologia letterarie a subire maggiormente l'effetto frenante della *forma mentis* che obbligatoriamente dominava nella ricerca», quella cioè che *classificava e valutava, senza mediazioni, secondo la dicotomia realismo, non realismo*. «Infatti, questi campi della nostra scienza letteraria sono rimasti indietro, rispetto ai maggiori risultati raggiunti a livello internazionale, sia per quanto riguarda la metodologia, sia per quanto riguarda la concettualizzazione, l'elaborazione terminologica e l'ordine sistematico. Questo fatto si rivela particolarmente dannoso, giacché si tratta proprio di quei campi di ricerca che anche prima erano nella zona debole della scienza letteraria ungherese. Mentre la nostra storiografia oggi viene apprezzata quasi dappertutto, la scienza letteraria viene appena presa in considerazione anche quando si tratta soltanto di que-

stioni generali» (Németh G., 1988). Ancora più chiaramente invoca una rivoluzione epistemologica Beáta Thomka, studiosa e, tra l'altro, promotrice in Ungheria della linea di *Tel Quel*, vale a dire di quel gruppo di letterati francesi che negli anni sessanta-settanta praticava e teorizzava la scrittura come «esperienza del limite» (Philippe Sollers). Nel 1989, ponendosi di fronte a circa 700 pagine di autoriflessione della scienza letteraria ungherese (compiuta da 14 studiosi, tutti appartenenti all'Istituto di studi letterari dell'Accademia ungherese delle scienze) e guardando a un analogo tentativo precedente, che risaliva al 1980, ma guardando anche alla tradizione ungherese di riflessione autocritica nel campo letterario - iniziata nel 1910 con le «Osservazioni sopra la teoria della storia della letteratura» di György Lukács (vedi 1981) - Thomka si domanda «quanto si sia modificato, dall'inizio del decennio a oggi, il rapporto che la ricerca letteraria ungherese ha con la teoria della storia della letteratura». E se da un lato le sembra «palese il mutamento nell'approccio verso il presente e il passato della letteratura, avvenuto nel pensiero teorico-critico», dall'altro lato, ritiene che, mentre «nelle scienze sociali, nella filosofia marxista, nell'economia politica e nella sociologia la revisione, la critica dell'ideologia, è già compiuta» del tutto, nella scienza letteraria invece agiscono ancora automatismi, «strascichi dell'epoca ormai definitivamente chiusa del marxismo dogmatico». Secondo Thomka, occorre urgentemente ripensare la letteratura ungherese entro un sistema di relazioni costituito dalla letteratura europea e dalla *Weltliteratur*, è necessario quindi elaborare nuove complesse basi teoriche per poter scrivere una nuova storia della letteratura ungherese. Solo questa operazione permetterà di esaminare finalmente in maniera sistematica quei generi che nella letteratura ungherese si contraddistinguono per il loro valore universale, come le forme liriche, dal canto all'elegia, o la forma della narrazione breve, dalla novella ai testi ultimi (Thomka, 1990). È frutto recente degli sforzi tesi al rinnovamento epistemologico del pensiero letterario la già citata prima storia della letteratura ungherese che tematizza una post-modernità letteraria ungherese (Kulcsár Szabó, 1993c). Ricordiamo qui che si tratta, finora, di un primo «tentativo» improntato sostanzialmente sull'estetica della ricezione e sull'ultima ermeneutica europea, soprattutto tedesca (H. G. Gadamer e altri). È anche opportuno sottolineare ancora una volta che in questa trasformazione dell'epistemologia letteraria ungherese vi è un alto tasso di autoriflessività. Al punto che lettori-studiosi del tentativo di Kulcsár Szabó sono arrivati a segnalare i rischi, parlando di «sopravalutazione della dimensione metafisica della letteratura» (Veres, 1993) e riproponendo il problema della specificità degli studi letterari (una specificità però che Kulcsár Szabó appunto rivendica, contro l'ideologismo socialista-reale). La rivoluzione epistemologica naturalmente investe l'intero mondo intellettuale ungherese: ne dà un interessante panorama Érdi, 1991. Per quanto riguarda la linguistica, che ha relazioni più dirette con la letteratura, si veda il quadro tracciato da Kiefer, 1990.

¹⁹⁹ 1996, 143.

²⁰⁰ 1991a, 7.

²⁰¹ 1994i, 36, 37.

²⁰² Riportiamo qui un dialogo molto significativo, giacché vi si elabora bene uno dei movimenti da cui scaturiscono i racconti di Zsuzsa Forgács, quello sintetizzato dal motto di spirito: «Con zelo e cura tu l'amore sbriga» (Forgács, 1995, 153), a sua volta riscrittura di un celebre verso di Attila József: «Con zelo e cura tu l'opera sbriga»,

verso tra i più citati nelle aule scolastiche del socialismo reale (si tratta di un verso per così dire de-cotestualizzato dalla politica culturale, di un verso che la cultura *underground* invece solitamente reinseriva nel suo ambiente testuale - *Tu non farlo male. / Se altri ci guadagna per te è uguale - / con zelo e cura tu l'opera sbriga / come una stella che va e il cielo riga, / questo solo vale*, József, 1984c, adattamento poetico di A. Scarponi - dandone una *overinterpretation* anti-regime socialista-reale, regime di sfruttamento di energie psichiche oltre che fisiche). Il dialogo costruito dalla Forgács (173-174) si svolge nell'Ungheria degli anni ottanta, tra la Donna innamorata (una giovane intellettuale) e il Datore di lavoro (il direttore di uno dei numerosi istituti di ricerca dell'Accademia delle scienze) dell'Uomo amato (un intellettuale di mezz'età, ricercatore presso l'istituto). Al Datore di lavoro la Donna innamorata si rivolge nel gergo tipico di un «cattivo» universo intellettuale profondamente burocratizzato, una comunità linguistica triviale che si regge sulla complicità di padroni, servi e mediatori: «Ma questa è moral insanity! Ha reso impotente l'unico maschio ancora davvero capace di funzionare!», gridai a B. «Ma quello non faceva altro che parlarmi dell'energia primordiale che c'è nel dzezz e che un giorno libererà il proletariato definitivamente: io ho solo voluto aiutarlo!» «Facendo un contratto con uno che è incapace di intendere e di volere, per un tema che non ha diritto di esistere e pagandogli tutti i diritti d'autore in anticipo?» «Beh, allora? Mezzo palazzo lavora su temi inesistenti e per diritti d'autore pagati con anni di anticipo.» «Ma loro conoscono le regole del gioco e se le sbattono ai coglioni. E hanno da fare altro al posto del niente o almeno vanno in qualche caffè a lamentarsi con leggerezza della desolazione presente. Ma questo qui crede di avere una missione e Lei, con il Suo miserabile contratto, ha colpito in pieno questa coscienza missionaria! A causa Sua questo tizio passerà il resto della vita al manicomio, catatonico. Perché non riesce a rispettare l'obbligo della consegna. Sono stata io a liberare questo tizio dalla bottiglia, l'ho fatto diventare un guerriero da letto, un vero uomo-dio pronto a colpire, l'ho fatto diventare il dio supremo dell'amore fisico. Lei, con i Suoi stimatissimi colleghi, non gli arriva neppure alla punta dell'unghia del mignolo! Ora però Lei gli scrive immediatamente una lettera ufficiale! Gliela detto io, scriva che l'istituto ci ha ripensato, che il tema è stato cassato dalle istanze superiori del potere, che lui comunque, in cambio delle pene sopportate, può tenersi i diritti d'autore come giusto risarcimento e come liquidazione. Bene, e aggiunga anche che per un po' di tempo non deve farsi vedere nelle vicinanze dell'istituto, così da far tranquillamente dimenticare la cosa alle istanze superiori competenti!» «Ma non posso scrivere una lettera simile, non posso mettere a repentaglio un enorme meccanismo ben lubrificato e funzionante, che mantiene varie centinaia di persone, solo perché al tuo amico il pisello non gli si rizza più!».

²⁰³ Da 1990a; it. 1991e.

²⁰⁴ Le cui idee-guida risalivano in prima istanza al concetto di *partijnost'* (partiticità) introdotto nel 1905 da Lenin, con il noto scritto *Partijnaja organizacija i partijnaja literatura* (Organizzazione di partito e letteratura di partito). Questo concetto venne poi trasformato dallo stalinismo in strumento politico-istituzionale per affermare la dottrina estetica del socialismo reale (il realismo socialista) e in piattaforma teorica per omologare questa stessa dottrina alle decisioni del Partito. Tale trasformazione venne favorita dal lavoro teorico di studiosi della statura di Michail Lifšic (che mise in relazione diretta l'estetica, la spiegazione dei fenomeni culturali e la teoria del

materialismo dialettico) e anche di György Lukács (nonostante i suoi distinguo fra realismo e naturalismo e la sua polemica con Lifšic). Nella vita letteraria concreta partiticità e dottrina estetica governativa furono rese dati universali: nel 1934 in Urss, con il I Congresso degli scrittori sovietici, nel 1949 in Ungheria, con la cosiddetta Lukács-Debatte. Questo dibattito - che vide Lukács oggetto di un attacco senza mezzi termini da parte di József Révai, autore della svolta stalinista nella politica culturale - costruì in Ungheria le coordinate della *vita letteraria intesa come fatto della politica*. Tali coordinate vennero formalmente e definitivamente legittimate nel 1951 dal I Congresso dell'Unione degli scrittori ungheresi.

²⁰⁵ «Per immaginarsi una cultura eterodiretta come "normale", cioè senza l'uso del terrore, bisogna fare l'analogia con la Metro-Goldwin-Mayer: qui tutti sono soltanto impiegati obbligati a lavorare per il bene dell'azienda. La censura che pesa sugli artisti non è affatto maggiore di quella che si può avere alla Metro-Goldwin-Mayer. Né la spontanea identificazione con il bene dell'azienda è di grado diverso. Gli artisti accettano con naturale rassegnazione, a volte con entusiasmo, che venga loro consentito di proseguire nella propria attività solo a condizione che contribuiscano alla crescita dell'azienda» (Haraszti, 1982, 74).

²⁰⁶ Ludwig Wittgenstein, uno dei riferimenti più consueti dello scrittore postmoderno ungherese (e, evidentemente, non solo ungherese), dice: «Il concetto di rappresentazione perspicua [*rectius* sinottica] ha per noi un'importanza fondamentale. Esso designa il modo in cui vediamo le cose... tale rappresentazione sinottica media la comprensione che consiste, appunto, nel vedere le *connessioni*, di qui l'importanza di trovare anelli intermedi» (Wittgenstein, 1975, 29; corsivi nostri). La citazione è riportata da Ugolini, 1992, 121, che verte sul parallelismo fra indagine psicoanalitica e indagine estetica nel filosofo austriaco.

²⁰⁷ Termine introdotto, e usato criticamente nei confronti per esempio di Habermas e di Ricoeur, da Grünbaum, 1988, 83-84.

²⁰⁸ Se Bojtár parla di esasperata volontà razionalizzatrice della moderna politica del socialismo reale ungherese che implicava, da parte del mondo letterario, un'elementare resistenza (alla progettualità forte, alla pianificazione), una compensazione post-moderna, a sua volta Marquard segnala che «proprio perché il mondo moderno viene uniformato dalle razionalizzazioni, si arriva contemporaneamente - come compensazione - alla cultura della molteplicità, del variopinto e dell'individuale» (Marquard, 1993, 4).

²⁰⁹ Il termine francese di *civilisation*, nelle società tedesche prima e in quella ungherese poi, è stato - come abbiamo già segnalato - il punto d'avvio di una plurisecolare riflessione e, dalla fine dell'ottocento, di un acceso dibattito riguardo al rapporto tra *Zivilisation* e *Kultur*. Si tratta di un dibattito estremamente complesso con molti «derivati» sul piano appunto semantico-metaforico. Quanto all'evolversi di questa discussione in Ungheria, mancano ancora studi sistematici. In ogni caso ci sembra opportuno mettere in rilievo che ai fini dell'analisi che stiamo conducendo sono particolarmente importanti due configurazioni concettuali che offrono una certa «soluzione» al contrasto tra sistema di valori veicolato dal concetto di *Kultur* e quello veicolato dal concetto di *Zivilisation*. L'importanza sta nel fatto che tali configurazioni rappresentano, come abbiamo più volte messo in evidenza, delle costanti (anche) dell'immaginario intellettuale (e letterario) ungherese del Quarantennio. La prima di esse (probabilmente quella di maggiore potenza psico-sociale e che chiede di essere

«elaborata» con maggiore sollecitudine) è l'interpretazione del nesso fra *Kultur* e *Zivilisation* prodotta da quella politica culturale (al tema abbiamo accennato a proposito del *grand récit* del socialismo realizzato): si tratta dell'estetica del realismo socialista, una sorta di «sistema segnico comune del blocco dei socialismi reali» (Ildikó Szabó), da cui in effetti si potrebbe dedurre, lo abbiamo già notato, una vera e propria antropologia culturale dell'uomo socialista-reale, intesa come approccio che unifichi la cultura materiale, lingua inclusa, e la cultura in senso stretto o, come si dice, «alta» (scienze, arti, lettere). L'altra configurazione è di grande attualità, potremmo dire di moda, ed è quella che s'impenna sul concetto di «Europa centro-orientale», anch'esso da intendere come interpretazione del citato nesso. Innumerevoli varianti di questo concetto-metafora sono rintracciabili in opere storiche o letterarie che hanno - così ci sembra - un referente comune: l'uomo centro-est-europeo la cui identità è quella di uno straordinario *voyeur* di fronte alle vicende dell'altra Europa (Szigeti, 1984). La quale, per lo più, viene da esso considerata come l'Europa realmente *centrale* (e si guarda soprattutto alla Francia e/o all'Inghilterra), come il luogo del progresso reale (perché anche materiale) e, quindi, come il luogo d'origine del proprio immaginario (di europeo realmente periferico). È interessante notare che, per un verso, tra le intenzioni dello scrittore Esterházy vi è senza dubbio quella di compiere l'*archeologia del sapere est-europeo*: di tale desiderio, con evidente riferimento al celebre libro di Michel Foucault, apprendiamo la notizia dal margine di Esterházy, 1986c, 422, attraverso un *falso*, vale a dire attraverso un appunto - «Spostare il silenzio dal posto in cui si trova» - per una recensione a un libro che, a quanto ci viene comunicato dallo stesso, supposto autore, è inesistente, né è in programmazione, anche se l'appunto in quanto tale è in piena armonia con un'altra idea presente nell'*Introduzione* secondo cui «spostare il linguaggio dal posto in cui si trova equivale a far scoppiare una rivoluzione» (Esterházy, 1986t, 300). Per l'altro verso, Bojtár, - ricordiamolo: storico delle letterature della regione, - in una recente intervista (a cura di B. Tóttösy, Budapest 1994, dattiloscritto) pensa che sia opportuno rinunciare alla categoria di «Centro-est-Europa» inteso in senso antropologico, per conservarla esclusivamente sul piano *pragmatico* dell'agire culturale.

²¹⁰ «Tropo spesso una male intesa "metodologia materialistica" ci ha indotti a trascurare una circostanza apparentemente ovvia, ma in realtà decisiva: che la storia materiale è il prodotto di "fattori" le cui "azioni" sono sempre orientate da modelli culturali e normativi che precedono la sfera della coscienza intersoggettiva e del senso comune e - in un certo grado - presiedono alla costituzione delle stesse "ideologie"» (Marramao, 1983, X-XI).

²¹¹ 1991g, 7, 8, 16.

²¹² 1994g, 86. *Wessi* e *Ossi* sono in tedesco i nomignoli con cui vengono indicati rispettivamente gli occidentali e gli orientali in riferimento alla spaccatura statale della Germania fino al 1989.

²¹³ Questa associazione tra immaginario collettivo, identità nazionale e ruolo sociale-politico dello scrittore corrisponde alla funzione che assegna alla poesia ungherese Andrea Csillaghy (1991). Ciò entra in una prospettiva interessante se, rinunciando ciascuna identità nazionale all'ossessiva ricerca delle proprie origini, si pensa alle diverse formule cui negli ultimi decenni l'intellettualità dell'Europa occidentale ricorre nella propria autorappresentazione. Tra esse vi è, per esempio, quella fornita da Edgar Morin (1988, 243-244) che ci sembra particolarmente efficace: è la

«dialogique». Nella dialogica («ce que j'appelle la dialogique») è «dans le même mouvement dialogue et opposition antagoniste») sono all'opera «conflitto», «collaborazione» e «scambio segreto» tra le parti in gioco, tra soggetti e fenomeni culturali. Inoltre, questa operosità priva di una precisa teleologia provoca anche l'attivarsi di una serie di categorie cultural-filosofiche quali «alterità, differenza, interrelazione, mutamento, unità nella diversità», legate in qualche maniera tutte alla dialogicità da intendere appunto come elemento costitutivo di nuove forme (soggetti e fenomeni culturali) «deboli». Dell'importante mutamento che investe l'intera cultura occidentale si veda una rassegna in Valentino, 1990a e anche Valentino, 1990b. È inoltre di grande interesse seguire come l'«autocoscienza discorsiva» descritta da Morin si realizzi anche in modalità letterarie. Uno di tali modi è quello che possiamo definire il *racconto biografico collettivo*, dove l'identità europea si manifesta narrandosi. Si veda, ad esempio, Enzensberger, 1989.

²¹⁴ Da 1984a, 342.

²¹⁵ 1994d, 42.

²¹⁶ La *decostruzione*, uno dei «modi di agire» del pensiero postmoderno, è tra le filosofie successive allo strutturalismo quella che, come teoria della critica letteraria, a noi pare di maggior peso. Negli USA ha assunto anche la denominazione di *New New Criticism*. Nella concezione decostruzionista promossa da Jacques Derrida a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, l'asse è dato da una *visione non-logocentrica della struttura*. Prendendo le mosse da Nietzsche, Freud e Heidegger (considerati precursori) Derrida, in una conferenza del 1966, così delinea la decostruzione: nell'interpretare la realtà «essa non ricorre più a un'origine, pone il gioco e tende a superare l'uomo e l'umanesimo. Ciò perché il nome dell'uomo è il nome di quell'essere il quale, attraverso la storia della metafisica o onto-teologia - in altre parole: attraverso tutta la propria storia, - ha sognato la *presenza totale*, le fondamenta certe, l'origine e la fine del gioco» (1978, 292; Leitch, 1988, 272-273). Parallelamente Derrida propone un'altra categoria teorica, l'*archi-écriture*, la scrittura intesa in senso universale, come atto di differenziazione, di articolazione dello spazio (*espacement*): qui la scrittura viene intesa come *inscription* e non è una semplice imitazione del discorso verbale. Sull'importanza assunta nella cultura ungherese post-moderna dal problema del superamento dell'autorità del discorso verbale (in specie della *lingua politica*) ci siamo già soffermati e torneremo ancora.

²¹⁷ Il filosofo americano Richard Rorty ha notato circa questa scrittura: «Quel che più colpisce nell'opera di Derrida è l'impiego di giochi di parole, trovate etimologiche, allusioni enigmatiche, bizzarrie foniche e tipografiche» (1986, 146-147).

²¹⁸ Tra le numerose interpretazioni del postmoderno, la più diffusa sembra quella che lo considera una «condizione epocale» inaugurata con la «rivoluzione elettronica» contro/nella esperienza della modernità occidentale e che si presenta come l'inizio della fase «postindustriale» della storia (Ceserani, 1992; Cataldi, 1994, 211-212). Se il potere dei media telematici porta gli studiosi e i creativi occidentali a ritenere che la *presenza* sia in pericolo e che prenda il sopravvento il *simulacro*, i loro colleghi ungheresi ed est-europei in genere hanno già fatto per tutto il Quarantennio l'esperienza del dominio del *simulacro*. Il regime socialista-reale infatti si fondava (come abbiamo tentato di mostrare) su una potentissima azienda statale di produzione di ogni gesto della comunicazione sociale. Naturalmente si trattava di una comunicazione veicolata prevalentemente dalla tradizionale, gutenberghiana, carta stampata, ma

(e questo è un aspetto del socialismo reale che meriterebbe studi approfonditi mentre qui dobbiamo limitarci a poche annotazioni) anche da un ricchissimo insieme di elementi spettacolari. Infatti, parate militari, canzoni dei pionieri e quelle che oggi chiameremmo telenovelas in stile realismo socialista contribuivano moltissimo a omologare le coscienze sul piano politico-culturale e linguistico (abbiamo parlato di *integrazione linguistica retoricamente cioè ideologicamente forzata*). In termini di efficacia dei media, l'analogia tra la situazione occidentale e quella est-europea appare forte se si tiene conto dei media «verbali»: nel Quarantennio ungherese la legittimazione delle modalità della modernizzazione (socialista-reale) poggiava su un «enorme sistema di comunicazione ideologica», che s'incentrava prima di tutto sui corsi serali delle scuole di partito, cui negli anni settanta partecipava ancora una massa di circa settecentomila «funzionari» dell'apparato, collegati così «in diretta» con l'ideologia ufficiale grazie ai circa quarantamila «propagandisti» che dirigevano tali corsi (Hegedüs, 1988). Ciò nondimeno tra ovest e est esistono diversità che sono fondamentali per il nostro discorso sul postmoderno: nell'Europa occidentale degli anni settanta e ottanta per alcuni letterati il maggior rischio consisteva nella inautenticità del soggettivismo lirico ed effusivo, come reazione al fatto di trovarsi l'«orizzonte occupato grazie anche alla complicità dell'industria culturale» (Cataldi, 1994, 181). Coloro invece che si sentivano eredi dell'esperienza letteraria degli anni sessanta (un'esperienza che comunque aveva subito profondamente l'influenza della politica, anche quando non era più stata in nessun modo *politica*: come avverte Alberto Asor Rosa (1982, 619), vivevano il fare letterario come un «abbraccio soffocante del pubblico». Nell'est europeo invece - pur attraversato anch'esso, nello stesso periodo, dalla presa d'atto da parte degli intellettuali dell'esistenza di un problema di potere mediatico - «la riscrittura, il *remake*, l'intertestualità fine a se stessa», il venir meno della tensione tra parole e cose, il diffondersi dell'idea che «in un certo senso tutto è letteratura», la letteratura che propone la cultura del plurilinguismo, dove «l'attrito tra le parole e gli stili non rimanda più a nulla», insomma tutto quello che nel contesto occidentale è possibile definire «poetica del simulacro», nell'est europeo *non è segno di «restauro culturale»* (Cataldi, 1994, 182-183), non è cioè espressione di dipendenza dai media, ma è, al contrario, *autentica autoanalisi* di una letteratura per quaranta e più anni capillarmente attraversata per l'appunto dai media del regime stalinista. Per questa ragione noi possiamo parlare di postmoderno letterario ungherese fondato su un *decostruzionismo costruttivo*.

²¹⁹ È la ricerca del senso non-metafisico ma puramente testuale che spinge Derrida a elaborare la concezione del *tempo testuale* (la temporalità dell'*écriture*). Egli, da un lato, tenta di superare quel sentimento del tempo che, legato allo statuto del nostro oggetto, scaturisce dalla simultaneità di percezione e di espressione che caratterizza il *discorso* e che secondo il filosofo non riesce ad allontanare la minaccia dell'insensatezza (sentimento a nostro avviso prevalente nelle società a cultura stalinista, in cui appunto domina, tra le forme testuali, il *discorso ufficiale* e il sentimento del tempo che di esso è corollario: la staticità). Dall'altro lato, Derrida appunto profila come motivo fondamentale - nella ricerca postmoderna del senso - quello della «spirale» che disegna la figura di una dualità senza principio e perciò tale da richiedere una perenne «oscillazione» (Derrida, 1994b). Oscillazione che svela il tempo testuale del soggetto (oscillante e in ogni caso non linearmente accelerante), imprigionato nel linguaggio e partecipe del gioco di aperture e chiusure del linguaggio stesso inteso

come terreno di possibilità nuove. Per l'elaborazione del termine di *écriture*, vedi Derrida, 1969, 12. Ora ne esiste anche una versione ungherese (parziale).

²²⁰ 1993k.

²²¹ È questo il tipo di discorso letterario cui, liberandosi dell'«impegno» tradizionale, sarebbe opportuno arrivare, secondo quanto scrive nel 1988 Alberto Asor Rosa. Il quale, già all'inizio degli anni sessanta, nell'intento di demistificare il rapporto tra arte e classe operaia, riscontrava che «per fare della buona letteratura il socialismo non è stato essenziale. Per fare la rivoluzione non saranno essenziali gli scrittori... Quelli che hanno utilizzato il dono della *scrittura inventiva* per cambiare le cose del mondo, ne hanno fatto un uso improprio e inferiore». Valutazioni analoghe circolavano già nel periodo 1953-1956 (quando iniziarono le prime discussioni sulla *realtà* del socialismo e del realismo socialista) anche fra i critici letterari ungheresi e soprattutto fra gli scrittori, che fin dall'inizio avevano espresso dubbi circa l'«impegno» che veniva loro imposto. Ma tali valutazioni in Ungheria potranno produrre studi sistematici soltanto dai primi anni novanta. D'altra parte, ed è quanto a noi importa rilevare, nella prassi creativa primaria degli scrittori già dalla fine degli anni settanta accadde quello che, seguendo la logica di Asor Rosa, sarebbe stato opportuno accadesse per evitare al lettore un'ulteriore esperienza letteraria mediocre (trovarsi cioè di fronte «a mancanza di realismo (o, più semplicemente, di verisimiglianza) e a carenza di fantasia», di fronte cioè a testi che non fossero «né documentari né inventivi, né credibili né inverosimili»): dalla fine degli anni settanta un tipo di scrittore ungherese, quello che poi si definirà postmoderno, mentre si sforza di superare la «visione impegnata e strumentale della letteratura», riesce davvero ad evitare di «regolarsi secondo i dettami di un'etica filisteica» e a mettere in circolazione «una buona dose di distacco, cioè d'ironia, cioè, in definitiva, una certa voglia di divertirsi (di divertirsi anche nel tragico)» (Asor Rosa, 1988, XIV-XVI). Nasceva allora in Ungheria una letteratura che si concretizzerà anche in opere di grandi dimensioni, che porteranno anch'esse il nome di *romanzi*, ma di questa letteratura noi, impegnati come siamo piuttosto in un tentativo iniziale di «semiotica della cultura letteraria» (che, per dirla con Ju. M. Lotman, «include la semiotica della creazione e del consumo dei testi artistici»), prendiamo in esame soltanto quel *nucleo fondativo* che possiamo definire «microtesto postmoderno ungherese».

²²² Anche la *noia* è un sentimento di staticità esistenziale: l'abbiamo visto in tre testi di Kukorelly: 1991e (it. 1996b); 1994j (it. 1996c).

²²³ Si tratta, ricordiamolo, di un discorso politico autoreferenziale in quanto la pur notevole sua articolazione deriva in ogni caso dal tentativo - continuo nella prassi politica di tutto il Quarantennio - di mantenere ferma la «validità assoluta della *fiction ideologica* che narra... della identità fra la disposizione tattica del momento e il fine ultimo del socialismo» (Bence, Kis, 1983, 96).

²²⁴ È interessante l'elaborazione dell'esperienza del *népi kollégista*, lo studente universitario di estrazione contadina (o operaia) che dentro il *collegio del popolo* socialista studia per andare al potere e, perciò, prima di tutto, s'impegna a impadronirsi del potere conoscitivo (e a corrispondere alla cultura) della borghesia. Questa esperienza singolare assume la forma di una sorta di *fiction memorialistica*, che per un certo periodo (fine anni sessanta - inizio anni settanta) diviene una moda letteraria, in cui potremmo anche scorgere una letteratura di intrattenimento poststalinista. Tuttavia, come apprendiamo per esempio da *A Kollégium* (Il Collegio) di András Fodor,

si tratta su un piano più profondo dell'autobiografia di un *potere frustrato* (vedi la interessante recensione di Ständeiski, 1992): il *funzionario* della modernizzazione socialista, approdo previsto per il *népi kollégista*, conduce invero un'esistenza imperniata sulla *vanità* (come notava György Schwajda, 1990, 122) ed è costretto a ridimensionare il forte senso di sé di fronte all'inconsistenza/inesistenza - nell'Ungheria del socialismo «reale» - della classe operaia (124).

²²⁵ Va ricordato che Thomas Mann in quegli anni si trovava in contatto con l'intellettuale ungherese, in particolare con il György Lukács leader a Budapest del Circolo della Domenica. Questo era un salotto dove si elaborò durante la prima guerra mondiale la cultura etica di un intero gruppo di giovani intellettuali che poco dopo confluiranno nel primo tentativo di governo comunista in Ungheria. Sul rapporto di questi aspetti di storia culturale e la formazione di un celebre romanzo storico sul movimento comunista ungherese, gli *Ottimisti* (Optimisták) di Ervin Sinkó, scritto tra il 1943-1955, vedi Tóttösy, 1990 e (in edizione tedesca) AA.VV., 1985b.

²²⁶ 1991j.

²²⁷ «Lo stalinismo è dominato filosoficamente da un *iperrazionalismo*. Con Stalin il *razionalismo* assume una forma per cui esso trapassa in una certa *assurdità*. Tuttavia questa *assurdità* è un concetto più ampio ed è anche diverso dall'*irrazionalismo*»: sono parole di G. Lukács pronunciate nel 1971, poco prima della morte, in un resoconto autobiografico, di vita intellettuale dunque pienamente legata al socialismo reale. Ad esse va aggiunto il giudizio che egli dà su quella forma di socialismo che nel 1968 contribuì all'invasione di Praga: quel socialismo nella concezione dell'ultimo Lukács rappresenta il *non-luogo* del «dispiegamento *reale* dell'individualità» con la conseguente idea secondo cui «probabilmente l'intero esperimento iniziato nel 1917 è fallito, e bisogna ricominciare tutto da capo un'altra volta in un altro luogo», dove costruire la «democrazia della vita quotidiana», la quale comporta che «ogni singolo uomo - *non importa con quanta consapevolezza* - [sia] fattore attivo nel processo complessivo di cui è al contempo prodotto» (Lukács, 1983, 136, 225, 8, 225-226; corsivi nostri). È in ogni caso evidente che in Lukács sono il «mito *collettivo*» e la percezione della preminenza dell'«individualità di gruppo» che costituiscono la fonte etica dei suoi sforzi teorici i quali pur orientati a delineare l'ontologia sociale di un individuo storicamente concreto, non approdano al disegno di «una individualità che riconosca se stessa nella propria individualità *singolare*»: nel postmoderno letterario ungherese accade, invece, che lo scrittore/lettore si speriementerà come una singolarissima individualità la cui singolarità si potrà ritrovare nella rinuncia definitiva all'effetto (tanto ricercato dal Lukács del realismo socialista) di «mondanità» della realtà esteticamente rappresentata a favore di quello della «realtà linguistica della forma poetica» (Kulcsár Szabó, 1993c, 148-150). Tale postmoderno individuo singolare opererà dunque per una *Wirkung* estetica tra i cui corollari vi sarà, per esempio, il palesarsi del carattere intertestuale e indelebilmente meta-discorsivo di ogni forma d'essere dei testi letterari (Kulcsár Szabó, 1990a, 139), testi che risulteranno una «catena di segni che si sono resi autonomi» il che, a sua volta starà a testimoniare (esperienza anche ungherese) che non ci si può svincolare dall'«indomabile sistema dei segni» (Kulcsár Szabó, 1993c, 154).

²²⁸ Nel 1989 in un convegno - organizzato dall'Istituto di studi di scienza della letteratura dell'Accademia ungherese delle scienze insieme all'Istituto di ricerche ungarologiche di Újvidék (ex Jugoslavia) - si discusse dell'evoluzione della storiografia

letteraria ungherese nel novecento. Quando la discussione affrontò il periodo dopo il 1945 (sotto il titolo: *Ricerca di accordo sul modo più adeguato di impostare una storia letteraria «reale» del Quarantennio*), venne avanzata, per esempio, l'opinione secondo cui tra gli anni dello zdanovismo puro e duro e gli anni dello stalinismo più *soft* si sarebbe avuto un rapporto di «continuità-discontinuità»: in questo caso sarebbe stato necessario esaminare le «aspettative» che il partito al potere aveva nei confronti della letteratura e che oggettivava in «risoluzioni e direttive di politica artistica»; si sarebbe dovuta scrivere la storia dell'«opposizione letteraria», dei «processi agli scrittori», della forza politica e della capacità di produrre «svolte» di alcune opere letterarie (Béla Pomogáts). Un'altra opinione sostenne che si sarebbe dovuta unire ancora di più la storia politica con la storia letteraria e che un simile approccio avrebbe richiesto lo studio sistematico delle «persone chiave» del Quarantennio: come alcuni scrittori, per esempio i «documentaristi della realtà reale», oppure tutti i direttori delle case editrici. Un esempio: György Kardos, dopo essere stato alto funzionario del ministero della Difesa, diresse dal 1961 al 1985 la casa editrice Magvető e in questa sua funzione nel 1979 pubblicò il *Romanzo della produzione* di Péter Esterházy. Per segnalare la portata della figura di Kardos possiamo indicare un punto: conformemente alle direttive del Partito, nella casa editrice da lui guidata esisteva un archivio delle «schede di lettura» delle opere proposte per la pubblicazione che aveva uno spiccato carattere politico; tale archivio di recente è stato distrutto, secondo la testimonianza orale (raccolta da chi scrive) di una ex redattrice, la quale ha anche sostenuto che esso sarebbe stato invece fonte preziosissima per studiare quel modello di *politica editoriale*, espressione di un potere culturale monopolitistico, strutturato nei termini del centralismo *non* democratico, cioè nei termini gerarchici della burocrazia d'apparato. Molti fatti di natura analoga dimostrano, a nostro avviso, quanto sia importante insistere nell'Ungheria di oggi sulla questione della cultura e quindi del modo concreto in cui si attua il rapporto con la storia nazionale. Ed è quanto ha fatto, analizzando il nesso «rimozione collettiva - regimi totalitari», lo storico György Litván (1990) in occasione del primo simposio della Società Ferenczi (associazione di studi interdisciplinari promossa dalla rinata Scuola psicoanalitica di Budapest), che aveva come tema «Psicoanalisi e società». L'unità fra storia politica e storia letteraria è stata esaminata, nello specchio delle «persone chiave» anche in quanto teorici, critici e storici della letteratura. Tra questi spicca Miklós Szabolcsi (da noi per l'appunto già citato in riferimento alla realizzazione delle grandi sintesi di storia letteraria ungherese contemporanea prodotte nel Quarantennio), noto anche all'estero, grazie alla sua costante presenza in innumerevoli convegni internazionali di prestigio, secondo la politica estera del Dipartimento culturale del Comitato centrale del Partito. Ai nostri fini (percorrere taluni «sentieri» concettuali e creativi per comprendere le premesse e le concrete circostanze culturali dello «scrivere postmoderno» in Ungheria) possiamo farne un caso esemplare: Szabolcsi negli anni settanta sostenne che vi era equivalenza tra «moderno» e «avanguardia», e tra «postmoderno» e «neoavanguardia»; ora questa tesi venne citata nel 1981 da Ihab Hassan (1984, 105), il quale tuttavia assai probabilmente non ne conosceva l'aspetto politico-culturale: secondo la cultura ufficiale dei paesi del socialismo reale, la neoavanguardia non solo coincideva con uno dei modi di essere dell'opposizione, ma era per così dire il realismo socialista «a rovescio», perché lo *prendeva sul serio* e diventava così un realismo «reale», la verità della stessa estetica del realismo

socialista. In questo senso - ora sappiamo, ma evidentemente lo sapevano anche i critici ufficiali di allora - era un *gesto* primordiale di arte postmoderna. Fra i discorsi introduttivi alla *ricerca di accordo sul modo più adeguato per impostare una storia letteraria «reale» del Quarantennio* ci fu anche una voce allora considerata «sovversiva», quella di Ernő Kulcsár Szabó, da noi più volte citato, che era storico e teorico della letteratura ungherese formatosi alla scuola della tedesca «estetica della ricezione». Egli sosteneva che la storiografia letteraria in Ungheria aveva avuto la sua crisi più acuta proprio negli anni sessanta e settanta in cui veniva pubblicata la più volte ricordata storia «accademica» della letteratura ungherese (i primi sei volumi uscirono tra il 1964 e il 1966 e furono gli ultimi due, quelli sul novecento, ad essere impostati e curati appunto da Szabolcsi; fino al 1990 ne sono poi apparsi altri cinque, per le cure di M. Béládi, come già ricordato). Per pubblicare tale Storia nel 1956 era stato appositamente fondato un Istituto di studi storici della letteratura (più tardi chiamato appunto Istituto di studi scientifico-letterari) nell'ambito dell'Accademia ungherese delle scienze. In un saggio recente è stato affermato che «le scienze storiche avevano la funzione di avallare in termini storico-allegorici la "politica d'intesa" del momento» (Kenyeres, 1993b, 473). Quanto al presente, abbiamo già mostrato come, secondo Kulcsár Szabó, occorresse superare il paradigma marxista della storiografia letteraria, fondato sull'impiego, nella storia e peggio ancora nella teoria letteraria, di criteri esterni rispetto all'universo arte. Un superamento che a suo avviso, ricordiamolo, nel 1989 era assai lontano. In ogni caso, alla base di tutti gli sforzi teorici citati vi era il problema di fare i conti con l'interpretazione della storiografia imposta dalla politica culturale stalinista nel periodo 1948-1953. Questa resa dei conti, come testimoniò anche la discussione al convegno, si andava configurando come un ritorno alla «funzione svolta tradizionalmente dal critico, il quale rende consapevoli noi lettori dei segreti della storiografia, dei suoi meccanismi retorici: *decostruisce* il tipo di visione della storia costruito in precedenza che comprime il passato in chiare unità ideologiche» (Kibédi Varga, 1994, 106). Si tratta del *lavoro del «pensiero debole» sul terreno del senso storico* («la Storia non esiste ma ne abbiamo bisogno», *ibidem*), terreno che la scrittura creativa postmoderna, notevolmente in anticipo in Ungheria rispetto alla teoria e alla storia letteraria, va coltivando già da circa un quindicennio. La sua è infatti una creatività anticipatoria che, va sottolineato, a sua volta è stata possibile proprio a causa della situazione paradossale prodottasi. Circa la quale, appunto, lo storico tenta oggi un comportamento *analitico* ed enuncia una tesi (la storiografia accademica offriva *«interpretazioni canoniche»*; furono queste a formare e a racchiudere in sé, negli ultimi decenni, la tradizione della valutazione e dell'interpretazione letterarie) quindi, a conclusione, formula una domanda di grande efficacia per l'elaborazione concettuale («cosa accadrebbe se ammettessimo che di fronte a un vetro non bisogna guardare *attraverso* di esso, ma che occorre osservare il vetro stesso?», perché i «problemi di poetica non potrebbero diventare problemi anche per la storiografia letteraria?» (Kálmán C., 1992), mentre lo scrittore - per esempio P. Esterházy - da quasi due decenni va offrendo la sua sintesi estetico-linguistica, ultimamente così espressa: «Tutti eravamo "dentro", "dentro l'acqua sporca". Ed esisteva anche la divisione del lavoro. "Io" potevo sedere nella mia stanza "pulita" perché ("io" sono "io" e perché) "lui" faceva il mediatore» (Esterházy, 1993a, 281). Si tratta di una sintesi che, come tutti i «giochi di parole» postmodernamente seri, si dà in numerose varianti

(«mutanti» direbbe Mario Perniola): le prime battute (da noi già riportate) - intertestuali - della più volte citata *Introduzione alle belle lettere* di Esterházy infatti suonano: «Io. Io. Io. Io. (Gombrowicz) Io - sono gli altri (seguendo Sartre)». Per un resoconto del convegno del 1989, vedi Takács R., 1988.

²²⁹ Vedi la descrizione della «forza vitale della cultura ufficiale» in Haraszi, 1982, da noi ampiamente e a più riprese utilizzato. Quanto all'angoscia per la manomissione dell'energia mitopoietica, ci sembra opportuno ricordare che «l'energia mitopoietica non è passibile di conversione. Il lavoro in cui si esprime l'attività di questa energia non avrà mai riposo; invece, è essenziale evitare la mistificazione consistente nell'attribuire a questo lavoro la dignità di spiegazione razionale del mondo dell'esperienza - se la parola "spiegare" deve mantenere il medesimo senso fissato in espressioni correnti come "il lampo si spiega come una scarica elettrica", o simili» (Kolakowski, 1992, 188).

²³⁰ Anche Mario Perniola (1994, 155), in Italia mette in evidenza l'intimo legame tra autoreferenzialità del testo letterario e ricerca filosofica: «I cammini della letteratura e della filosofia si intrecciano e si annodano nell'esperienza di una metascrittura che nasce e si sviluppa sulla interrogazione incessante intorno alla propria possibilità».

²³¹ «Oggi si va facendo strada l'idea di una *testualità* generale che riguarda in egual misura sia la letteratura che la filosofia, sì che le tecniche e gli artifici testuali della prima non differiscono, nella sostanza, dalle tecniche e dagli artifici testuali della seconda; ne nasce appunto una sorta di postmoderno «demiurgo intellettuale», che ha un piede in una «estetica creativa» e un altro in una «filosofia non metafisica» ed è allora esperto, da un lato, dei segni letterari e, dall'altro, dei loro contenuti filosofici (Plebe, Emanuele, 1989, 175).

²³² Così tratteggia le *macrostrutture della letteratura postmoderna ungherese* Beáta Thomka, descrivendo l'«Europa centrale come storia del genere romanzo, come spirito e come forma» (1994, 34-35). Thomka è alla guida di un vastissimo progetto di ricerche comparate sulla storia delle poetiche narrative nell'ambito della civiltà letteraria danubiana (termine introdotto da Claudio Magris) in svolgimento da anni presso varie cattedre universitarie ungheresi e straniere (tra cui quella retta dalla stessa Thomka a Pécs, in Ungheria). Quanto alle macrostrutture narrative, Thomka sostiene che, nell'ultimo trentennio del novecento ungherese, emergono alcune concezioni di romanzo dotate di forza paradigmatica: quelle soprattutto di Péter Esterházy, Péter Nádas e László Márton. La studiosa mette a confronto tali concezioni ungheresi e il principale filone romanzesco creato dalla «coscienza narrativa centro-europea» (filone che da un secolo si va dispiegando nelle opere di Hermann Broch, Robert Musil, Karl Kraus, Miroslav Krleža e da ultimo di Thomas Bernhard, autore variamente «intertestualizzato» dagli scrittori postmoderni). Dal confronto risulta che, mentre la tradizione centro-europea del romanzo si fonda sull'ironia che investe ogni elemento di un'architettura narrativa polistorica e enciclopedica, le forme-romanzo paradigmatiche ungheresi rappresentano una «variante di respiro minore, più timida e più serena», in quanto qui l'ironia non veicola una critica radicale dell'esistente. La funzione (macro)strutturale dell'ironia postmoderna ungherese si esaurisce nella (ri)costruzione (timidamente e serenamente) critica dei modi narrativi o, meglio, nella costruzione di un rapporto (*morbidamente critico*) con la tradizione ungherese del romanzo, in definitiva, con l'intera memoria letteraria. Thomka parla di «forma sintetica», di «macrostruttura» istantanea che «esordisce apparentemente

senza premesse». È, a nostro avviso, proprio sul piano di quello che abbiamo chiamato *microtestualità postmoderna ungherese* che tali analisi teoriche risultano verificate.

²³³ L'autoreferenzialità (il rifiuto di farsi testimone del senso del mondo), che caratterizza l'agire artistico dello scrittore postmoderno, è un tratto che ritroviamo anche nell'ambito per così dire «scientifico» della letteratura. Sul piano storico sono due i poli della scienza letteraria ungherese del novecento. Il primo è rappresentato da János Horváth (1878-1961), forse il maggior teorico letterario ungherese di questo secolo. Negli anni venti egli, riflettendo sulle trasformazioni in Ungheria del concetto di letteratura attraverso il concetto di storia della letteratura, riscontrava che «gli stadi dello sviluppo» erano: letteratura «dell'Ungheria», letteratura «di lingua ungherese», letteratura «a tematica nazionale», letteratura «di tipo artistico» (Horváth, 1976, 16). Secondo Horváth «ogni storia letteraria in realtà è una sistemazione essenziale del materiale letterario, sistemazione il cui principio-guida deriva dalla definizione del "concetto" di letteratura» (15); tale concetto, a sua volta, è in realtà un evento teorico da intendere come «relazione consapevole dello scrittore storiografo con i propri predecessori e con il proprio pubblico» (5). Oggi invece abbiamo József Szili che, compiuta l'esperienza della scientificità volgar-marxista, rivendica il pluralismo del concetto di letteratura, partendo proprio dall'analisi del pensiero di Horváth. Il secondo polo può quindi essere rappresentato da una sorta di «porta girevole», da un «passaggio», che conduce dalla tradizionale fondazione del concetto di letteratura sul riferimento storiografico (Horváth) o politico-ideologico (la «scienza letteraria» del Quarantennio), e cioè da concetti inevitabilmente normativi, a concetti descrittivi. Descrizione significa sempre *pluralismo dei concetti di letteratura*, sia in termini storici, sia in termini logici. Il passaggio è complesso e prevede interessanti momenti di discussione. Vi è, per esempio, un recente intervento dello stesso Szili (che studia la letteratura ungherese da un'angolazione fondamentalmente comparativa) secondo cui: «La coscienza letteraria... nel corso della storia reale non genera un concetto unitario, ma sostituisce un concetto con un altro... la continuità basata sul concetto estetico di letteratura non è mai, nella storia di nessuna letteratura nazionale, reale continuità storica, al contrario nella storia della nostra letteratura vi sono effettive e notevoli interruzioni». L'urgenza di far uscire il pensiero letterario ungherese dal tunnel del volgar-marxismo spinge Szili a tentare una nuova impostazione della storiografia letteraria: quella appunto che ponga a premessa necessaria il pluralismo del concetto di letteratura. Un concetto che aspiri all'universalità (com'è quello di János Horváth) può al massimo fondarsi sulla categoria di «scrittura» (*íráshelisé*) intesa come categoria antropologica, che però non è in grado di rappresentare il mutamento storico. Lo potrebbe fare, egli sostiene, soltanto «la coscienza letteraria, vale a dire un fattore esterno rispetto al supposto concetto unitario di letteratura. Infatti, tale coscienza letteraria, nel corso reale della storia, non modulerebbe un concetto unitario ma sostituirebbe un dato concetto di letteratura con un altro: si avrebbe per conseguenza appunto una pluralità di concetti di letteratura e non la salvaguardia del concetto unitario e unico voluto invece da Horváth» (Szili, 1993, 180-181).

²³⁴ Da 1986a e 1988c, 24; it. 1996c.

²³⁵ Vedi in proposito le pagine di Tzvetan Todorov (1984, 403-408) sul «transfert come enunciazione, l'enunciazione come transfert», di grandissimo interesse metodologico.

²³⁶ 1992, 426-429.

²³⁷ Nella cultura ungherese il pensiero di N. N. Holland è noto anche tramite le riflessioni dell'americano V. B. Leitch, il cui testo fondamentale - il già citato *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, - è stato tradotto e reso noto da un gruppo di studenti (1992). L'attualità per il pensiero letterario ungherese postmoderno del *New Criticism* appare con molta chiarezza se si rammentano le parole di Bernard Smith (1939), riportate appunto da Leitch (1988, 23): il *New Criticism* «tende a creare una letteratura che esprima la sensibilità e le esperienze di poche persone fortunate. Il *Criticism* della scuola opposta tende a creare una letteratura che esprima gli ideali e le simpatie di coloro che auspicano la vittoria sulla povertà, sull'ignoranza e sull'ineguaglianza e che auspicano l'elevazione materiale e intellettuale delle masse umane. Di chi sarà il futuro?».

²³⁸ Per un breve profilo del tradizionale rapporto tra psicoanalisi e letteratura in Ungheria, un profilo necessariamente non esauriente, ma pieno di suggestioni e di stimoli, cfr. Cavaglià, 1988.

²³⁹ Il testo di Péter Esterházy (1991h, 42-43) ora citato - dal titolo eloquente: «L'Europa centrale come piaga, come buio, come errore, opportunità e disperazione» - era in dialogo con un testo di Miklós Mészöly (1989d; it. 1991b), che rifletteva sulle *chances* che le piccole letterature hanno di trovarsi in rapporto con l'insieme della letterarietà umana. Sul diverso concetto, in Mészöly e in Esterházy, di «esattezza», vedi la nostra breve presentazione a Mészöly 1991b.

²⁴⁰ È questa la ragione per cui, secondo alcuni studiosi ungheresi, tra i lemmi del postmoderno regionale est-europeo deve trovar posto l'individualità singolare, che non verrebbe messa in questione. Di qui una certa diversità rispetto al postmoderno occidentale (Bojtár, 1993b, 90).

²⁴¹ Esterházy, 1991h, 44. Il nostro sforzo di mettere in rilievo i tratti specifici della letteratura postmoderna centro-est-europea-ungherese non vuole gettare ombra sui nessi più o meno visibili che la iscrivono, peraltro, in un contesto postmoderno sostanzialmente universale. Circa, per esempio, un fenomeno comune a tutto il mondo sviluppato come la perdita di peso sociale dell'arte, una questione che Esterházy ha posto in riferimento all'Ungheria parlando di «esilità» dell'arte, possiamo riportare la testimonianza dell'americano Sam Hunter (1993, 131) raccolta dallo scultore Arnaldo Pomodoro: «I valori dell'arte sono stati ritrovati e si è smesso di parlare sempre di soldi. Quando un giovane artista come Schnabel prende 300.000 dollari per un quadro è strano. È diventato come un gioco falso di fumo e specchi; e adesso sta diventando più serio, per loro è più difficile vendere, ma prima si stavano illudendo di poter far parte della classe media in un batter d'occhio. Ora invece, l'artista è ritornato ad essere un *outsider*, che non è una cosa sbagliata. Ci sarà un mondo dell'arte più piccolo, ma sarà migliore».

²⁴² 1993f; it. 1996e.

²⁴³ 1992, 191.

²⁴⁴ Secondo il quadro di Németh G. (1985), i letterati ungheresi degli ultimi due secoli, praticamente fino alla «svolta postmoderna», hanno considerato come genere letterario nazionale più rappresentativo dapprima l'*epica in versi* (fino alla metà del-

l'ottocento) e poi la *lirica in versi*, anche se l'equazione «testo in versi = lirica», pur avendo radici nel tardo-romanticismo della metà dell'ottocento, si affermerà solo con il novecento. Il *processo letterario reale* invece si presenta così: a) nella letteratura ungherese pre-illuministica il genere predominante era l'*epica in versi*; b) la cultura illuministica (su tutti i piani, dalla letteratura colta, a quella d'intrattenimento, agli scritti polemici, anche anti-illuministici) preferì l'*epica in prosa*, la narrativa; c) dal primo ottocento fino al postmoderno, mentre la «coscienza letteraria» continuava ad attribuire centralità all'*epica in versi* (per gran parte dell'ottocento) e alla *lirica in versi* (dal primo-novecento, con l'affermarsi nel 1906 della poesia di Endre Ady e nel 1908 della rivista *Nyugat*), nel pubblico dei lettori cresceva progressivamente l'interesse per la narrativa (va notato, seguendo sempre Németh G., che anche la «coscienza critico-letteraria burocratizzata» del Quarantennio, sia al suo esordio nel 1948, sia per esempio nella grande sintesi accademica della storia letteraria pubblicata nel 1966, insomma di fatto ininterrottamente, mantenne fermo il primato della *lirica in versi*, pur tentando di continuo, ma senza successo, di far nascere anche il *Bildungsroman socialista-reale*); d) nell'ultimo scorcio dell'ottocento era emerso intanto un tipo di *epica in prosa*, in particolare le *forme narrative brevi*, di grande rilievo estetico e di significativo successo fra il pubblico, e proprio a partire da questo dato si può tentare una spiegazione della *distanza tra coscienza critico-letteraria e processo letterario reale*. In tale scarto risiedono importanti elementi di storia culturale e sociale.

Con l'affermarsi («almeno nelle coscienze») dell'universo ideale del progresso borghese, nella prima parte dell'ottocento, l'*epica in prosa* e la *lirica in versi* furono in grado di garantire continuità al processo letterario, mentre l'*epica in versi* perdette di funzione. Ora, la preminenza dell'*epica in prosa* alla fine dell'ottocento (un'*epica* che veicolava «intense situazioni conflittuali» nate con la modernizzazione liberale) e la preminenza della *lirica in versi* all'inizio del novecento (intrisa di sentimenti forti, di intimismo, di senso dell'individuo che va emancipandosi dal collettivo) a nostro avviso esprimevano la possibilità, anche in Ungheria, di un *passaggio culturale di massa* (analogo a quello che l'*élite* intellettuale aveva già compiuto e continuava a compiere) dal medioevo alla modernità, alla postmodernità, dalla campagna alla città, alla metropoli, dal provincialismo al regionalismo, all'europeismo (attraverso la via obbligata della costruzione di uno Stato nazionale e di una mitologia nazionale). Questo passaggio non avrebbe dovuto essere vincolato, come invece allora accadeva di fatto, a strutture e gruppi sociali *tradizionali* (i contadini e la piccola o media o alta nobiltà, le «città di campagna», la metropoli come «Párigi dell'est»), in possesso cioè di mentalità letterarie e di *forme del discorso artistico tradizionali*.

C'è allora da chiedersi: perché la «coscienza critico-letteraria» assegnò (non solo per volontarismo politico-culturale nel corso del Quarantennio) funzione primaria alla *lirica in versi*? Era forse, ogni volta, la naturale prosecuzione dell'uso *ideologico* dell'*epica in versi* da parte di chi tendeva a fondare una mitologia nazionale legata al formarsi dello Stato-nazione? In ogni caso, va notato che la costruzione di una mitologia nazionale in Ungheria comportò a) il riuso di forme e generi poetici della tradizione *pre-illuministica* (tra cui la memorialistica, la fiaba, l'aneddoto); b) la rinuncia, «a partire da ragionamenti storico-etici», sia all'*epica in prosa* dell'illuminismo o del sentimentalismo ungheresi, sia alla *lirica in versi*: infatti, nella conce-

zione estetica dominante nell'ottocento nessuna delle due forme di discorso letterario veniva ritenuta adeguata al pubblico da essa preferito, quello (numericamente prevalente di fatto) di cultura rurale e al massimo (così si pensava) suscettibile di interessarsi ai valori di una futura democrazia (e borghesia) «agricola». Ecco allora che l'interesse per l'*epica in prosa* (poco populistica) o per la *lirica in versi* (troppo individualistica) restava patrimonio del pubblico urbano (tra cui molti tedeschi e ebrei) e, in ogni caso, veniva considerato frutto di «influenze esterne». E ciò, sostiene Németh G., nonostante che la produzione di questi due generi avvenisse garantendo la «continuità storica del processo letterario» ungherese. Insomma, che la *lirica in versi* fosse davvero centrale negli effettivi bisogni letterari della gente, è questione da vedere, certo è invece che almeno la «coscienza critico-letteraria» la considerava tale. In ogni caso, per chiarire tale centralità ci sembra convenga ipotizzare una particolare densità in essa di *giacimenti poetici storici*, per l'appunto una sua intima relazione con l'*epica in versi*. Ciò - in determinate condizioni culturali e letterarie (come quelle della postmodernità, estremamente stimolanti per l'autoanalisi creativa, per la costruttiva decostruzione di fatti, forme, figure, generi letterari) - produce una sua peculiare capacità di diventare terreno fertile per una «formazione di compromesso» (Orlando) tra passato e presente. Intanto è da ora abbastanza evidente che, se l'*epica in prosa* ha relativa facilità a diventare veicolo di «intense situazioni conflittuali», la *lirica in versi* in virtù della sua più intensa compattezza formale è più facile che venga assunta come strumento retorico-estetico di progettualità etico-politiche (in specie messianiche). Un esempio in questo senso viene da un ragionamento condotto nel 1909 dal giovane Lukács (1977b, 45) a proposito di Endre Ady («il poeta dei rivoluzionari ungheresi senza rivoluzione») e degli intellettuali ungheresi del primo-novecento (che si trovavano senza «una cultura ungherese nella quale possano inserirsi... la comunità che essi vagheggiano potrà realizzarsi solo in un lontano futuro»).

Un esempio di (ri)uso letterariamente molto produttivo dei giacimenti storico-poetici presenti nell'*epica in versi*, lo abbiamo proprio in János Arany (1817-1882) uno dei principali difensori ottocenteschi di tale genere anche nell'ambiente letterario che si andava modernizzando (dentro e attraverso l'*epica in prosa*). Il poeta Arany («anima aristocratica che porta in sé l'intero passato e che anche nella sua poesia è continuazione e approdo consapevole della poesia dell'intero passato», commentava Mihály Babits nel 1910), mentre scriveva tra il 1846 e il 1879 *Toldi*, una celebre trilogia epica in versi, centrata su un eroe positivo di estrazione popolare, più o meno negli stessi anni, la prima parte nel 1850, la seconda nel 1873, compose il «romanzo in versi» *Bolond Istók*. Si trattava di un anti-*Toldi*, con al centro un personaggio di talento distrutto dall'ambiente, intriso di delusione per la politica, di sfiducia verso la gente, la morale, la ragione e l'arte. Ma il punto è che tale visione negativa del mondo si tramuta in una ribellione contro la stessa letterarietà, contro la tradizionale attribuzione alla letteratura di un valore sociale particolare: «Arany... con *Bolond Istók* giunge alla negazione delle forme letterarie. Ciò non significa che egli voglia respingere certi stereotipi romantici o classicisti della letteratura. Vuole invece smascherare la letteratura come tale. Si prefigge dunque il compito - non realizzabile - di creare un "poema epico" che non funzioni come testo letterario, ma segua le leggi della realtà che si trova al di là della letteratura. In modo paradossale Arany (analogamente a Byron) intende liberarsi dalle convenzioni incrementando il "condi-

zionamento letterario": per esempio, porta all'ennesima potenza lo stile da prosa d'arte. Tale letterarietà accentuata agisce contro la stessa letterarietà (per esempio, moltiplicando i momenti di epifania dell'autore, mettendo l'accento sulla presenza del poeta, viene impedita l'immedesimazione spontanea del lettore con il poema)», Imre, 1990, 273-274. L'operazione ora descritta - un gesto anti-lirico eseguito da un poeta che nella modernità, mentre tenta di costruire una mitologia, un'epopea nazionale, rispetto a quella modernità si tiene fuori e dentro - perde il tratto di paradosalità non appena venga osservata nella prospettiva postmoderna dell'agire letterario. Infatti, in questa prospettiva (dove l'intento di indagare sul passato storico della letteratura viene in primo piano) vanno verso il medesimo approdo due aspetti: da un lato, il ritorno di principi compositivi connessi con un tempo non-lineare (quello del mito e dell'esistenza postmoderna), dall'altro lato una libera e autoliberatoria voce narrante aperta a tutte le coordinate temporali e spaziali del testo. (Il realismo socialista e l'avanguardia erano ambedue restrittivi e distruttivi, l'uno verso il passato storico, la seconda verso il tempo storico e la fantasia narrativa). Questi due aspetti implicano una nuova testualità che veicola una postmoderna mitologia del soggetto universalmente individuale la cui qualità è *sentire il tempo* come miracoloso e tragico vincolo quotidiano dell'esistenza (Mészáros, 1992, 171). Questo soggetto è tenuto ad eseguire un'azione-formazione di compromesso tra passato e presente di forme poetico-linguistiche. «...Chi / in modo ingenuo segue i segnali, facilmente si trova fuori dal labirinto, dove chissà perché si era arrischiato», scrive Kukorelly nel 1984 (1993b, 16). Non per caso lo stesso Kukorelly («poeta» tra i primi in Ungheria a dedicare gran parte del suo lavoro testuale a interventi sui micro e macro «giacimenti» storici *in versi*), ideatore e curatore del volume *L'uscita '84*, un'antologia di testi letterari ungheresi tradotti-trasformati-intertestualizzati nell'ambiente linguistico-poetico di 17 lingue (AA.VV., 1995), introduce l'operazione con una poesia di Arany che è, a detta di Sándor Weöres, «presa in giro, ma anche magia: atmosfera illogica del sogno, flusso di frasi, pathos giocoso per rovesciare il pathos, cooperazione di mondo antico e anacronismo» (9).

²⁴⁵ In una ormai celebre «tabella» Ihab Hassan (1984, 103, 105), servendosi di una trentina di categorie, ha messo in contrapposizione «modernismo» e «postmodernismo». In tale tabella troviamo contrapposte *gerarchia* ad *anarchia*, *genere a testo*, *confine tra generi* ad *intertesto*. D'altra parte però lo studioso americano avverte che tale lista può risultare ingannevole, in quanto le inversioni e le eccezioni abbondano. Egli inoltre dice che probabilmente la verità del postmoderno sta in «una mutazione epistemica», nel fatto cioè che «la scrittura invisibile, l'inchiostro del tempo, diventa leggibile come storia». La scrittura invisibile quindi diventa visibile, non è più omessa. La postmodernità viene allora interpretata come la fase storica in cui si ha la volontà (o bisogno?) e si è anche capaci di affrontare le implicazioni di ciò che nella modernità veniva taciuto. Tale interpretazione è da noi pienamente condivisa e l'abbiamo in effetti ripresa variamente in questo volume, attingendo anche ad altre fonti, come gli scritti di Michel de Certeau, di Francesco Orlando, di Jean-Luc Nancy o degli ungheresi Péter Balassa, Sándor Radnóti, László Hekerle, oltre naturalmente ai testi degli scrittori che costituiscono il primo grado, quello della scrittura primariamente creativa, della «formazione di compromesso» tra passato e presente, tra «non detto» e «detto» (cui abbiamo accennato nella nota precedente).

²⁴⁶ Maria Corti (1978, 22), descrivendo nel 1978 il precedente trentennio italiano, ha notato che nel «sistema letterario» o «repubblica delle lettere», secondo la definizione di Thibaudet, si hanno due possibili modi di essere: uno di «temperata costituzionalità, in cui si impartiscono efficienti modelli letterari» e uno di «fervidi processi di rottura, di destrutturazione e di tensioni pluridimensionali, che creano generazioni inquiete». Il trentennio italiano 1945-1975, che partecipa del secondo modo di essere, vede tre fenomeni successivi di innovazione culturale: il neorealismo, la neo-avanguardia, il neosperimentalismo, ma «il diverso *background* storico-sociale e ideologico dei tre movimenti, cioè l'esistenza di fasi ben diverse nella società italiana del 1945, del 1960 e del 1970, è elemento fondamentale per intendere i diversi rapporti di tensione fra i testi e il loro extratesto, cioè per intendere i movimenti stessi». E Maria Corti sul piano metodologico generale osserva che ogni società ha propri modelli di lettura del mondo e «tali modelli sono delle strutture semiotiche che possono persistere a lungo nella società, anche al di là dell'ideologia che le ha create, e scontrarsi con una nuova ideologia nascente; si crea allora un processo semiotico conflittuale dentro la società, e, di riflesso, dentro il sistema letterario».

²⁴⁷ Circa i caratteri di tale epoca Hassan si chiede: «Una postmodernità alla Toynbee?». Michael Köhler (1984) spiega che in Toynbee il termine di postmoderno «ebbe il proprio vero debutto, ricco di conseguenze, in *A Study of History*, l'enciclopedico capolavoro di Toynbee, e precisamente nell'edizione ridotta delle prime parti in un unico volume, curata dal professor D. C. Somervall nel 1947. "Post-Moderno" vi indicava l'ultima fase della civiltà occidentale, attualmente ancora in corso... che... inizia nel 1875. Come fatto decisivo del mutamento epocale Toynbee dava il compimento del passaggio, in politica, da un pensiero limitato allo Stato nazionale a una *prospettiva di interazione globale*» (corsivo nostro).

²⁴⁸ István Bibó 1986a, in due testi divenuti classici, diede prova nel 1946 e nel 1948 di una rara capacità di oggettività storiografica esaminando le difficoltà della cultura ungherese di darsi fondamenta democratiche. Del primo testo esiste una versione in lingua francese (1986b) e ora anche una traduzione italiana (1994). Un importante testo italiano di analisi comparativa sulla storia dell'Europa orientale è Caccamo, 1991. Per un resoconto delle vicende politiche più recenti: Sirena, 1989.

²⁴⁹ 1991j.

²⁵⁰ 1995f.

²⁵¹ 1995g, 131.

²⁵² In ogni caso, dall'angolo visuale oggi possibile, le «controstorie» degli anni sessanta appaiono come precoci segnali del bisogno di andare oltre il limite posto dalla modernità del socialismo reale, segnali cioè del bisogno di postmodernità.

²⁵³ La formulazione aspra, ironica e drammatica del problema costituito dalla morale sessuale è, abbiamo visto, uno dei momenti fondamentali dell'azione letteraria postmoderna. Così anche da questo punto di vista risulta emblematico il testo di Grendel, 1990; it. 1996. Ma anche nella postmodernità letteraria occidentale il nesso tra politica e sessualità è centrale. Basti pensare all'opera di Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, del 1970, il cui protagonista (un androgino che divora bambini, un francese che collabora con i nazisti) incarna la vertigine del pluralismo dell'etica postmoderna. (Per Kibédi Varga, 1986, 12, l'opera di Tournier è «maestra di postmodernità».)

²⁵⁴ Per un panorama dei dibattiti sul ruolo della storia e della storiografia nella cultura ungherese, e anche sull'uso politico del «sentimento storico», vedi Péter, 1982.

Una sintesi della polemica (iniziata intorno al 1963 e culminata nel 1966 intorno all'edizione di una *Storia dell'Ungheria* a cura di Erik Molnár) tra tendenze storiografiche «ungarocentriche e nazionali» e «anti-nazionaliste e anti-provinciali», è in Péter, 1972.

²⁵⁵ «Gli europei orientali, gli ungheresi, non partecipavano alle spinte autonomistiche come i movimenti culturali dell'Europa occidentale. La ragione è che gli europei orientali avevano problemi diversi da risolvere. Tuttavia è indubbio che le ondate di tali movimenti culturali raggiungevano sempre i paesi dell'Europa orientale, e tra questi l'Ungheria, ed esercitavano un forte influsso sulla cultura di questi paesi», ha chiarito Ágnes Heller nel suo intervento al Campo letterario di Tokaj, nel 1992. La stessa Heller (insieme al marito F. Fehér), nel 1988 (cioè prima ancora della svolta del 1989-1990) scriveva: «La società sovietica non è più, come ai tempi di Churchill, "un mistero fasciato in un enigma". Appare in modo crescente come la continuatrice, minacciosa e inquietante, di talune tendenze proprie dell'occidente. Acuti osservatori hanno recentemente individuato inconfondibili tracce postmoderne nel discorso dei dissidenti» (Heller, Fehér, 1992, 12).

²⁵⁶ La periodizzazione è un problema di «storia letteraria intesa come percezione concettuale del cambiamento» (Hassan, 1984, 102).

²⁵⁷ Per la storia italiana di tale mutamento della struttura categoriale, piena di interessanti spunti ai fini di una eventuale, autentica, storia letteraria comparativa italiana-ungherese, vedi Asor Rosa, 1989a; Abbruzzese, 1989; Ragone, 1989.

²⁵⁸ La citazione finisce con il nome «Radnóti» attaccato all'ultima lettera dell'ultima parola, per indicare chi è l'autore citato (il critico Sándor Radnóti) e insieme sottolineare, nella scrittura postmoderna, la inscindibilità dell'atto critico (creativo secondario) dall'atto scrittoriale (creativo primario).

²⁵⁹ Cioè a dire, all'intertestualizzazione di tale memoria intima: accadde proprio a questo stesso brandello di memoria di Péter Nádas (1985; 1988, 7-37), rielaborato da Péter Esterházy, 1986a (e riedito in 1988c; it. 1996c).

²⁶⁰ Devo un sentito ringraziamento a Siegfried J. Schmidt per avermi messo a disposizione gli strumenti per comprendere come dal punto di vista del pensiero estetico-letterario del *Konstruktivismus*, che è la sua proposta teorica, venga attualmente valutato il pensiero estetico postmoderno (europeo-occidentale e statunitense). In Italia, oltre ai saggi fondamentali di S.J. Schmidt (1986, 1992), dall'ambito del *Konstruktivismus* internazionale è di recente giunta la proposta di «produrre un dibattito sulla costituzione di una macroteoria» che colleghi teoria dei sistemi, teoria letteraria e scienze dell'informazione (Tötösy de Zepetnek, 1996).

²⁶¹ Secondo Baudrillard (1992, 20) «il bordello della sostituzione e della commutazione» assorbe ormai perfino le teorie «che possono scambiarsi tra di loro secondo dei tassi di cambio variabili, ma senza più investirsi da nessuna parte, se non nello specchio della loro scrittura».

²⁶² «La letterarietà è definibile solo in termini storico-pragmatici» dice Siegfried J. Schmidt [1991, 14]. Questo autore, con la sua nuova proposta di una *scienza letteraria empirica*, è molto presente nel pensiero letterario ungherese, dove, in ogni caso, i percorsi poststrutturalisti della teoria sono vari (un interessante panorama si ha, per esempio, in AA.VV., 1989d; 1992d).

²⁶³ Per Calvino l'«esattezza» (1993, 83) è uno, il terzo in ordine di elencazione, degli otto «valori letterari» che a suo avviso dovrebbero venir conservati per il prossimo

millennio. Per cinque di essi egli ci ha lasciato il «tentativo» delle *Lezioni americane*.

²⁶⁴ Uno dei teorici letterari (nato nell'ambiente della sociologia ungherese innovativa) più interessanti e più stimolanti del Quarantennio, Elemér Hankiss (1985) già negli anni settanta lavorava sul concetto di «oscillazione».

²⁶⁵ 1992b, 21.

²⁶⁶ 1993b, 680.

²⁶⁷ 1986g, 32.

²⁶⁸ 1986f, 621.

²⁶⁹ Lo studioso tedesco mette in rilievo che il «nuovo» è stato in vigore, come categoria artistica, già «da molto tempo prima della modernità... come programma». In quanto tale, osserva Bürger, lo incontriamo per esempio sotto il nome di «nuova canzone» fra i poeti di corte per i quali voleva dire «variazione all'interno di angusti e ben circoscritti limiti di un genere artistico»; oppure, nel caso della tragicommedia francese (molto vicina alla successiva «letteratura di evasione»), il nuovo ha costituito la risposta alla domanda, da parte del pubblico, di effetti shockanti (*surprise*) e si è tradotto in un programmatico, appunto, effetto calcolato entro lo schema strutturale del genere; o ancora, nel caso dei formalisti russi che tale categoria del nuovo hanno voluto elevare a legge di sviluppo della letteratura, esso ha rappresentato il rinnovamento dei procedimenti letterari all'interno di un determinato genere letterario.

²⁷⁰ Secondo Bürger (1990, 72-74), Adorno non avrebbe compiuto una precisa storizzazione della categoria del nuovo. Per questo egli sarebbe stato costretto a derivare questa categoria direttamente dalla società dei consumi e a collegarla con il fascino della novità delle merci.

²⁷¹ 1975, 200.

²⁷² 1990, 128, 127.

²⁷³ 1950, 159.

²⁷⁴ Da non confondere con il padre Frigyes. A segnalare di passata e indirettamente la diversità di atteggiamento generazionale, quanto a rapporto con la società, è forse interessante ricordare che Frigyes Karinthy (1887-1938), fu in Ungheria uno dei fondatori della satira novecentesca; letterato europeizzante, appartenne all'ambiente di *Nyugat* di cui era collaboratore; fu autore di celebri caricature di personalità del mondo letterario ungherese. Progettò senza poterla realizzare una «Enciclopedia Nuova» con cui compiere un radicale lavoro di pulizia concettuale, di critica della menzogna, nella cultura ungherese.

²⁷⁵ 1979, 10, 154. La seconda citazione è una delle 68 note alla narrazione di *Romanzo della produzione [romanzo brrreve]*, - romanzo - (Esterházy, 1979) e si aggancia nel testo (13) alla dizione *Népszabadság*, «Libertà del popolo», nome del quotidiano del Partito socialista operaio ungherese, nel 1979 al potere.

²⁷⁶ Con le correlative azioni pubblicitarie editoriali, quelle concesse dal potere nonostante l'appartenenza dell'opera alla categoria dei libri solo «tollerati». Sulla natura di questo successo e sulle sue premesse istituzionali e sociali, vedi Alexa, 1984.

²⁷⁷ Quanto ai rapporti culturali e letterari tra Italia e Ungheria, un recente libro ne dà ampia testimonianza (fissandone le radici e la fonte delle energie attuali nel concetto di cultura umanistica), cfr. Sárközy, 1990. Un panorama dei rapporti ungheresi con la cultura europea è nel volume postumo di Gianpiero Cavaglià (1996).

²⁷⁸ Esterházy, 1989, IV. Circa la radicalità della (neo)avanguardia, Charles Russell (AA.VV., 1981, 8) dice: «L'avanguardia aspira a che il testo rinvii al di là delle forme consolidate dell'espressione letteraria, al non-ancora-formato, al non-ancora-detto, al non-conosciuto, che rinvii al di là di se stesso, ad una nuova tessitura dell'esperienza personale, che conduca al di là del carattere ermetico della letteratura, verso i meccanismi complessi del discorso collettivo e del comportamento».

²⁷⁹ Lo scrittore postmoderno statunitense è stato così descritto per uno dei suoi tratti caratterizzanti: «Egli non è un eroe. Ma neanche un antieroe. La figura dell'antieroe rientra ancora dentro una cornice di opposti dialettici, di ruoli assegnati dentro un canovaccio che non ammette molte varianti, in un gioco prefissato di positivo-negativo, di connessione unilaterale verità-giustizia, consenso-potere, ecc. Le vittorie e le sconfitte dell'antieroe sono direttamente proporzionali ai suoi tentativi di identificarsi con l'eroe stesso. È almeno destinato a essere un protagonista di questa obliqua e ubiqua temporalità? No. Sarà piuttosto un "post-eroe", o meglio, un *postagonista*» (Spedicato, 1984, 18).

²⁸⁰ Il verbo *tálatni* significa in ungherese servire nel senso di mettere a disposizione di qualcuno qualcosa: così il cameriere serve il cibo, il giocatore di football serve il pallone al compagno, una persona riferisce (serve, fornisce) i dati di un fatto. È in quest'ultimo senso, molto frequente nel gergo politico e nel parlato quotidiano, che viene usato nel testo.

²⁸¹ Abbiamo già parlato di un *realismo postmoderno*, della tendenza postmoderna a stare dentro il reale; e ripetiamo che tale realismo si giova anche del modello formale della negazione freudiana, come è stato studiato da Francesco Orlando, modello che «è una formazione linguistica di compromesso, che permette di dire nello stesso tempo sì e no, non importa a che cosa» (Orlando, 1973, 28).

²⁸² «Negli anni sessanta... una grande arte: nella crepa lasciata aperta fra la realtà e le parole, la letteratura ballonzolò, pianse, esultò, sghignazzò: fu il grottesco dell'Europa dell'est. Più tardi però ci siamo stufati di questo lottare nel fango, della bellezza del parlar ascoso» (Esterházy, 1991f, 147; 1996b).

²⁸³ Il termine viene reso rappresentativo da Gianni Vattimo (1985, IV-XII). «L'impiego di metodi scientifici non basta a garantire la verità», dice Gadamer (1985, 558-559) a conclusione della sua ricerca nel cui percorso egli mette in evidenza che i «giochi linguistici sono quelli con cui impariamo... a capire il mondo». Ma un tipo particolare di gioco che, per così dire, assorbe i giocatori in sé, «facendosi esso stesso l'autentico *subjectum* del gioco». È dunque il linguaggio che gioca, che «ci si rivolge, ci si offre e si sottrae, pone domande e si dà esso stesso le risposte, acquietandosi». Cosicché «quando comprendiamo un testo, il significato di esso ci si impone esattamente come ci avvince il bello. Esso si fa valere e si impone già sempre, prima che noi, per così dire, ce ne accorgiamo e siamo in grado di verificare esplicitamente la legittimità della sua pretesa di significare».

²⁸⁴ 1992, 60; 1996d.

²⁸⁵ Naturalmente il postmoderno procede in questo per sue vie, ma è forse utile ricordare qui che dall'inizio del secolo in Ungheria, come in tutta l'Europa, sulla base di questa capacità di sentire si sono sviluppati studi di «estetica della lingua». Uno dei maggiori rappresentanti di tali studi fu Béla Zolnai il quale nel 1940, dunque pochi anni prima dell'avvento del socialismo reale, notava che «ogni scrittore ungherese ha sempre preteso sovranamente la primordiale libertà di innovare e di usare la lingua

esistente». Inoltre: «Se volessimo condensare in una sola parola simbolica tutto ciò che si può dire della lingua e dello stile, della cultura linguistica e delle aspirazioni stilistiche dei francesi e degli ungheresi: il francese verrebbe premiato con il vessillo della Raison, mentre la nostra parlata ungherese potrebbe presentarsi sotto la figura della Vita»; e altrove: «l'ungherese parla a un dipresso come scrive» (1957, 206, 224, 223).

²⁸⁶ Lyotard nel 1979 fissa la differenza fra le due situazioni, moderna e postmoderna, proprio sul piano linguistico: «Il riconoscimento dell'eteromorfia dei giochi linguistici è un primo passo... esso implica... la rinuncia al terrore, che suppone e si sforza di realizzare la loro isomorfia». Sulla formazione del consenso nella stessa pagina si dice che esso «deve essere locale, ottenuto cioè dagli interlocutori momento per momento, e soggetto a eventuale reversione», il che «corrisponde all'evoluzione delle interazioni sociali» (1991, 120).

²⁸⁷ G. Vattimo (1989, 13-19) teorizza come costitutiva di questo tipo di società la struttura a «minoranze», ciascuna delle quali ha una sua voce con una «propria grammatica». Si tratta di una diffusa «presa di parola» che comporta, secondo Vattimo, l'affermarsi di un nuovo ideale di emancipazione che è da collegare all'erosione del «principio di realtà» («la perfetta libertà non è quella di Spinoza, non è... conoscere la struttura necessaria del reale e adeguarsi ad essa») e quindi è collegato anche al superamento del principio illuministico dell'educazione, della *Bildung* e, in definitiva, al tramonto dell'ideale e del progetto (centrale nella filosofia di Hegel, Marx, Lukács o Adorno) di «società trasparente» fondata sul principio metafisico di «autocoscienza perfetta» (lo Spirito Assoluto hegeliano, il Partito leniniano, la coscienza di classe in Lukács) ovvero su un mito «rassicurativo», un mito che è un modo «ancora violento di reagire a una situazione di pericolo e di violenza», come ricorda Vattimo rimandando a Nietzsche. Il venir meno di questi tre principi della modernità è compensato dalla possibilità (postmoderna) di comprendere, sulla scia della filosofia nichilista (di Nietzsche e Heidegger) e pragmatista (di Dewey e Wittgenstein), l'essere nel suo rapporto (piuttosto che con «lo stabile, fisso, permanente») con «l'evento, il consenso, il dialogo, l'interpretazione», e di cogliere «questa esperienza di oscillazione del mondo postmoderno come *chance* di un nuovo modo di essere (forse: finalmente) umani». In questa idea di opportunità, contrariamente a ogni volontarismo politico-culturale (o «praticismo» real-socialista, su cui in precedenza ci siamo a lungo soffermati), è incluso il dubbio sulla propria (in)fondezza: secondo Vattimo, se, per un verso, nella cultura postmoderna si dà l'opportunità a ogni singolo individuo di partecipare all'«informazione in tempo reale» e, quindi, di vivere l'«esperienza della libertà come oscillazione continua tra appartenenza e spaesamento», per l'altro verso si tratta di una «libertà problematica». Ed infatti, i media, ambiente per così dire naturale di infiniti testi concretamente sperimentabili, di per sé effettivamente non prevedono un universale principio ecologico che garantisca a tale esperienza un suo esercizio pulito. È possibile, invece, che ci sia un problema di inquinamento (lo abbiamo mostrato parlando dello stato del patrimonio linguistico ungherese, e dell'emergere, nell'Ungheria postmoderna, di una questione di ecologia della mente comunicativa): sia da parte per esempio di un «Grande Fratello», sia da parte degli stessi cittadini quando siano nostalgici di ambienti e orizzonti chiusi. Quanto all'arte Vattimo (1989, 79) poi si chiede: «La nostra terminologia estetica, i concetti di cui disponiamo per parlare di arte - sia in quanto produzione

sia in quanto fruizione - e che sempre di nuovo ritornano, sotto forme diverse, nella nostra riflessione, sono adeguati a pensare l'esperienza estetica come spaesamento, oscillazione, sfondamento, *shock*? Un segno che non lo sono potrebbe vedersi nel fatto che la teoria estetica non ha ancora fatto giustizia ai *mass media* e alle possibilità che essi offrono». Vi è stato chi come Romano Luperini (1990, 4-5) ha criticato la generale visione consegnata al volume sulla *Società trasparente*, in particolare la richiesta, che vi è contenuta, di aggiornamento categoriale, in quanto esprimerebbe la «tendenza all'accettazione apologetica del presente, ora nichilistica ora misticheggiante». Tale critica coglie in qualche modo nel segno, se il ragionamento filosofico di Vattimo viene letto con lo sguardo anche ai fatti sociologici: su questo piano, forse, si può avvertire un eccesso di ottimismo per quel che concerne le speranze di emancipazione in gran parte affidate da Vattimo al ruolo determinante esercitato dai *mass media* nella società contemporanea. In ogni caso, l'attenzione rivolta ai media induce Vattimo a cogliere un terreno di lavoro artistico nuovo (lavoro che, evidentemente, è possibile svolgere in modi molto diversi, tra cui quello per esempio dei postmoderni ungheresi). Egli infatti osserva che «l'esperienza estetica della cultura di massa», ovvero il calare dell'arte nello spazio offerto dai media, è da «considerare come *chance* destinale, e non solo come perversimento di valori ed essenze autentiche» (99). Di questa osservazione sembra una interessante anticipazione ciò che Sándor Radnóti (1990, 283), per l'appunto nella condizione dell'intellettuale europeo, affermava nel 1981: «La cultura di massa è un'ideologia chiusa che può aprirsi in qualunque contesto fruizionale individuale, e può essere tolta dal suo contesto» (corsivo nostro). È allora possibile, aggiungiamo a questo punto, anche un uso della cultura di massa «elitaristicamente postmoderno» che mira ad «elaborare» la storia di una pianificazione politica (in definitiva fallita) di inserimento dell'arte (eterodiretta) in una cultura di massa (virtuale) e in un universo medianico (poliziescamente sorvegliato e censurato). Inoltre, a noi comunque sembra che, poiché la società ungherese sta ora uscendo da una situazione in cui era privata dell'autopercezione come esserci, la cultura letteraria postmoderna abbia in essa la funzione, se si vuole, di una ideologia emancipatrice e questo proprio perché è «apologetica del presente», di un presente in cui avviene una sorta di grande trasformazione linguistica della società, la quale come abbiamo visto sta passando dal «parlar ascoso» (Esterházy, 1996b) e dalle troppe parole ideologiche alla esattezza della sintassi di una *langue* esteticamente ricca (tale passaggio, come abbiamo tentato di mostrare, si verifica in un gioco poetico-linguistico di abuso e di massificazione culturale, in un giocoso «rispecchiamento», ovvero realismo linguistico postmoderno, che mira al «ritorno» di un significante che significhi).

²⁸⁸ Fino alla fine degli anni ottanta nelle università ungheresi gli studenti, qualsiasi corso di laurea frequentassero, dovevano obbligatoriamente superare (pena la interruzione degli studi) alcuni esami di cosiddetti studi marxisti: «materialismo dialettico», «economia politica», «socialismo scientifico», ecc.

²⁸⁹ D'altra parte anche Bence, Kis (1983, 77) affermavano che i paesi del socialismo reale non erano società socialiste e preferirono, come abbiamo visto, introdurre l'espressione di «società di tipo sovietico».

²⁹⁰ La «ristrutturazione letteraria», in Ungheria divenuta concetto di rilievo nella dinamica visione postmoderna, è da collegare con la categoria di «stratificazione» (*rétegződés*) introdotta da János Horváth, storico della letteratura da noi già citato,

che negli anni venti tra i primi in Ungheria ha pensato alla *storiografia letteraria* come veicolo fondamentale della coscienza letteraria, quasi alla pari con la scrittura creativa. In Horváth il contatto con una cultura diversa, la conseguente «crisi» e lo «stratificarsi» della cultura, del gusto e della coscienza artistica sono categorie fondanti del discorso sul valore letterario: una nuova letteratura produce nuove «stratificazioni» ma ne è anche un prodotto (Horváth, 1976, 17-18, 74, 191, 220). József Szili, elaborando il suo già citato *Sistema dei concetti di letteratura* (1993, 76), precisa: «Solo apparentemente la distinzione in strati o stratificazioni ha interesse esclusivamente sociologico e storiografico: essa ha una funzione anche nel determinare gli ambiti più interni della letterarietà».

²⁹¹ János Horváth (1976, 359), intorno al 1926, diede un quadro del «populismo» (*népiesség*) estremamente interessante (va ricordato che questo storico della letteratura ungherese è importante punto di riferimento per i postmoderni impegnati nell'autoanalisi della letteratura; Esterházy lo colloca nell'indice dei nomi di *Introduzione alle belle lettere*): «Il populismo... è la coscienza storica *naïve* di un gruppo etnico che si è costituito in comunità nazionale oppure, quando il populismo si riferisce più strettamente alle tradizioni conservate per opera della lingua, esso è la filologia e la storia letterarie *naïve* di tale comunità nazionale. Il populismo è variante della grande corrente letteraria nazionale di un'epoca, rispetto ad essa è di carattere popolare ed è accessibile a un maggior numero di persone. È *naïf* nella misura in cui s'interessa esclusivamente di se stesso; ed è *naïf* poiché tiene conto soltanto di ciò che si è conservato (dal passato), senza conoscerne le premesse, senza prestare attenzione ai mutamenti da esso subiti nei tempi precedenti; l'oggetto d'interesse del populismo non è l'*individuo* ma la *comunità* etnico-nazionale ("nazional-popolare"), non il *passato* ma l'*antico*, non *ciò che muta* ma *ciò che è stabile*... è l'istinto di conservazione del sentimento e della coscienza nazionali... In tempi e epoche diversi il populismo (l'istinto di conservazione) aderisce a quella parte della tradizione che, in quel momento, gli risulta maggiormente esposta a pericoli... Il populismo ha anche modalità attuali, tra cui nessuna è più notevole, più completa di quella che appartiene alla prima metà dell'ottocento con prodromi che risalgono addirittura alla metà del settecento... La ragion d'essere, l'ispiratore di questa modalità del populismo è il sentimento nazionale... Il maggior compito ad esso attribuito: salvare, garantire l'ungherese originario, l'antico, il tradizionale, l'immutato, salvarlo in quel mezzo secolo di grandi innovazioni, di cambiamento di civiltà, di frenetici mutamenti politici, di nuovo adeguamento all'Europa, di definitiva svolta occidentalista. Poiché principale promotore e principale organo di tale storica trasformazione in atto nella prima metà dell'ottocento fu la letteratura, per l'opinione pubblica la rilevanza del populismo di quest'epoca è divenuta evidente per gli aspetti e nei suoi nessi letterari». È significativo che nel ragionamento di Horváth emerga un collegamento causa-effetto tra «una certa alienazione della letteratura nella prima metà dell'ottocento» e il fatto che la rilevanza del populismo di questa stessa epoca fosse da collocare «nei suoi nessi letterari»: s'intravede qui un tema, quello della funzione della letteratura nell'«autocoscienza nazionale» che, in maniera complessa, attraversa l'intera opera di questo studioso. Vedi anche le note 147 (su László Németh) e 244 (sul rapporto tra coscienza critico-letteraria, gerarchia dei generi letterari da essa prodotta e domanda reale di determinati generi da parte del pubblico).

²⁹² *Tűz-tánc* (Ballo del fuoco), a ridosso del 1956, raccoglieva le poesie di un gruppo di «giovani poeti» uniti dall'idea di far rinascere la poesia d'impegno socialista, imperniata sulla figura del poeta rivoluzionario, attraversato dalla passione politica.

²⁹³ È evidente, peraltro, che sulle conseguenze che il mutamento politico avvenuto in Ungheria in questi anni ha esercitato sulla vita pratica degli scrittori e sulle attività umanistiche in generale, sul loro nuovo modo di collocarsi nel sistema socio-economico e istituzionale, occorreranno nelle sedi appropriate studi concreti e approfonditi. Per un cenno schematico sulla condizione dello scrittore in Ungheria, rimandiamo a Tóttösy, 1992.

²⁹⁴ La categoria interpretativa «istituzione immaginaria della significazione» è di Cornelius Castoriadis, ma noi la utilizziamo nell'accezione che ne danno Heller, Fehér (1992, 147-160), riferendola in modo specifico all'universo letterario.

²⁹⁵ Giulio Ferroni per esempio, richiamandosi al filone strutturalista italiano di Gianfranco Contini e Cesare Segre e altri, apprezza una critica testuale che non sia contemplazione di varianti ma storia della vita concreta del testo, della sua circolazione (Ferroni, 1991, 78). Nel postmoderno ungherese, nella sua prima fase, la critica testuale trapassa a esplicita lettura della «organizzazione libera» (Kukorelly, 1991a, 81) del testo e, quindi, della cultura letteraria sintetizzata nella questione della «frase» e della sua etica.

²⁹⁶ Alla «eccitabilità e ipersensibilità dell'uomo metropolitano» (che la società ungherese arriva a tematizzare con l'uscita dalla modernità del socialismo reale) «corrisponde un'arte non più centrata sull'opera ma sull'esperienza» (Vattimo, 1989, 81).

²⁹⁷ «Non dovrebbe essere soltanto un atto di isolata diagnosi stilistica a definire la nostra epoca postmoderna. Chi è convinto che il tratto essenziale di essa risieda in una intertestualità illimitata, finirà per perdersi nel labirinto della storia. È evidente che per ottenere una diagnosi complessiva ci vuole ben di più», occorre che della intertestualità sia compresa la reale funzione democratizzante (della lettura), sostiene Viktor Zmegac - del gruppo di teorici della letteratura noto come Scuola di Zagabria - analizzando un romanzo del giovane scrittore di lingua tedesca Christoph Ransmayr, dove questi tenta con un artificio formale (un vademecum sui personaggi) di scongiurare il carattere esoterico del testo letterario e di coinvolgere per tale via il lettore nel processo della sua formazione (Zmegac, 1991, 222-223).

²⁹⁸ 1988d, 142.

²⁹⁹ Bán, 1992 («*Kéz a kézben, / kéz a másban, / más a kézben, / más a másban*»).

³⁰⁰ Il testo, del 1973, è stato successivamente ripubblicato (Mészöly, 1989c); questa traduzione italiana è già apparsa (Mészöly, 1991a).

³⁰¹ 1983.

³⁰² Questo racconto-testo risale al 1975. Un gruppo di intellettuali in precedenza aveva iniziato a scrivere un *diario collettivo* in cui fissare ricordi e riflessioni sul passato usando tutti i generi di scrittura immaginabili e praticabili (da quella letteraria a quella filosofica, sociologica o storico-documentaristica, ecc). Un *semplice contenitore* per ufficio passava di mano in mano, *seguendo il flusso e le forme delle memorie personali*, diventando sempre più corposo. Ebbe anche un'ampia circolazione clandestina. Finché nel 1982 fu sequestrato dalla polizia. Il potere ribadiva con quel sequestro che la coscienza nazionale doveva restare affidata ai *silenzii*, alle *annesse* che s'intrecciavano dentro le *storie ufficiali*. Fra quegli intellettuali vi era anche Péter

Nádas e, insieme a tutto il materiale sequestrato, scomparve anche il suo scritto. Sol tanto in tempi recenti è stata rinvenuta una delle tre copie del diario collettivo e ne è stata immediatamente redatta una antologia (AA.VV., 1990a) che conteneva anche il racconto originario di Nádas (24-38). La versione italiana che qui presentiamo si basa però su una ricostruzione: Nádas, accogliendo l'invito della rivista 2000, ne redasse la variante 1989b, - un «mutante» direbbe l'esteta italiano Mario Perniola, - fondandosi sulla memoria dello scritto originario, oggi da lui definito «documento del mio invito, allora, a far lavorare la memoria». In questo/i racconto/i-testo Nádas - iniziando dalla descrizione dell'incontro in un bar con chi gli consegna appunto il contenitore del diario collettivo, perché vi inserisca il suo contributo - ricostruisce i propri ricordi prendendo spunto da alcuni passi del libro di Béla Szász pubblicato nel 1963 in lingua ungherese, ma all'estero, con il titolo *Senza alcuna costrizione. Patogenesi di un processo artificiale* (in altre lingue poi trasformato in *I volontari del patibolo*). I brani che citano passi del libro di Szász qui appaiono in grassetto, mentre le citazioni di altra provenienza sono segnalate con il corsivo. La traduzione italiana di questo racconto di Nádas è già apparsa in 1989c. Ringraziamo l'editore per la cortese concessione del diritto di pubblicare il testo. Con nostro rincrescimento, come la prima volta, siamo costretti a rinunciare alla pubblicazione di dieci fotografie in bianco e nero (scattate dallo scrittore) che, insieme con un dettaglio della mappa di Budapest, nell'intenzione dell'autore sono momenti strutturali di questo racconto-testo. Esse infatti non accompagnano ma, conformemente all'intima natura del «testo» postmoderno ungherese (concepito in termini confrontabili con l'*écriture* derridiana), fanno parte integrante dell'ampio raggio di modalità segniche che compongono questa forma: dalla citazione di altri testi, letterari o meno (un libro di memorie o un telegramma), alle fotografie, al loro commento condotto dallo scrittore con esattezza documentaristica, alla mappa della zona del sopralluogo.

³⁰³ In ungherese, non essendovi i generi grammaticali, il pronome personale della terza persona singolare ha l'unica forma di *ő*.

³⁰⁴ 1990; 1993, 38-47.

³⁰⁵ (Nota di P. Esterházy) Cfr. lo scritto *Hazatérés* (Ritorno a casa) di Péter Nádas.

³⁰⁶ 1986a, 38-46; 1988b, 22-43. In questa ultima edizione Esterházy annota: «Questo scritto è stato composto leggendo i saggi di Péter Balassa (*In parte*), Miklós Mészöly (*Mosche/che io sia - ovvero il limite della dicibilità*) e Péter Nádas (*Ritorno a casa*), anzi, esso si è scritto a loro commento. (Tutti i saggi si possono leggere insieme nell'antologia intitolata *La permanente*, curata da László Beke, Dániel Csanádi e Annamária Szőke, pubblicata a Budapest, Elte Btk, 1985; oppure in *Jelenkor*, 1985, n. 11 e 1986, n. 1)». Vedi AA.VV., 1985c.

³⁰⁷ Il passo «È vero... sarà poi vero questo?» è tolto da Mészöly, 1985; 1989a, 621. In un passo precedente l'io narrante di Mészöly ha svelato uno dei suoi obiettivi principali: «A noi, però, poco interessa cosa diranno coloro tra le mani dei quali capiterà questo scritto, che noi mettiamo sulla carta solo per far percepire la natura di una storia latente, di una storia di cui noi non abbiamo cognizione. Comunque un atto simile non è mai senza rischio. Può perfino darsi che per compierlo occorra commettere una uccisione» (Mészöly, 1989a, 615). Nell'ambiente narrativo che con questo testo Mészöly offre, abbiamo l'opportunità di sperimentare l'esplicitazione del contatto fra immaginario mitico e immaginario estetico-linguistico nella scrittura letteraria, il che conferisce a quest'ultima (intesa come uno dei modi complessi dell'agire

umano) natura appunto mitopoietica (riconfermando al medesimo tempo la natura narrativa di ogni mito): «Un cacciatore nell'inseguire troppo a lungo un uccello venne ucciso dalle belve, trascorso un anno l'uccello nel volare sopra il teschio per bervi lo rovesciò. Si narra invece che il cacciatore stesse inseguendo una parola, un'unica parola che però riusciva sempre a sbrogliarsela via. E che alla fine sia stata lei, la parola, travestita da uccello, a darsi all'inseguimento del cacciatore e a ghermirlo» (Mészöly, 1989a, 614). Va notato che nella nostra traduzione abbiamo introdotto un legame etimologico in ungherese inesistente, per rendere così visibile un nesso «profondo» tra l'immagine della parola che in Mészöly «se la sbroglia via (*kisiklik*)» e l'immagine della frase che in Esterházy è elemento costitutivo dell'ambiente in cui l'io narrante si trova appunto a «imbrogliarsi in frasi (*belebonyolódhattam*)». La prevalenza delle modalità estetico-linguistiche della frase, grammaticalmente più complesse rispetto alla parola singola, evidentemente non indurranno a rimuovere quest'ultima, ma a spostare l'attenzione creativa.

³⁰⁸ Il passo «La frase letteraria ideale... sull'immaginazione» è tolto da Péter Nádas, *Hazatérés. Mészöly Miklósnak* (Ritorno a casa. A M. Mészöly), in Nádas, 1988, 34. È la riflessione sulla «frase letteraria ideale» attraverso cui Nádas entra in quella sorta di ipertesto «tentato» dai tre scrittori e dal critico Balassa. Secondo Nádas, «articolazione e sfumature del testo possono nascere soltanto dall'immaginazione; l'immaginazione è l'unico momento della realtà che garantisca il passaggio oltre l'abisso che intercorre fra esperienza personale singola (singolarità) e esperienze comuni a tutte le singole persone (universalità). Nella nostra cultura è l'immaginazione a mantenere l'equilibrio sui punti di confine tra mitico e etico» (Nádas, 1988, 29).

³⁰⁹ Frase tolta da Nádas, 1988, 35.

³¹⁰ In ungherese il gruppo fonetico *legyek* (il titolo dell'opera del 1964 di Mészöly suonava infatti *Legyek, legyek - avagy az elmondhatóság határa* [*Mosche/che io sia - ovvero il limite della dicibilità*]), può essere letto indifferentemente con il significato di «mosche» oppure con quello di «che io sia» (imperativo, alla prima persona singolare, del «dover-essere»). Cfr. la frase «La verità è che Dio c'invia una massa spaventosa di mosche» in Mészöly, 1989a, 621. Péter Hajnóczy, narratore e drammaturgo, della stessa generazione di Esterházy, è considerato esponente di primo piano della postmodernità letteraria ungherese (Szerdahelyi, Zoltán, 1990b). Morì suicida.

³¹¹ Il passo risponde a un preciso brano dell'autobiografia dell'io narrante di P. Nádas: «Mi sentivo nelle mie frasi come camminassi in vestiti altrui. Vestiti a volte d'un tipo, a volte d'un altro. Vestiti smessi, vestiti stralavati, vestiti per mascherarsi... Nelle mie frasi imitavo lo scrivere... invano lo stile che adottavo manieristicamente riusciva ad accendere il motore della narrazione se poi, dopo qualche frase abilmente fatta girare, il motore si spegneva inceppandosi nelle zolle impastate con la mia noia e resistenza: le mie frasi simulavano lo scrivere» (Nádas, 1988, 13).

³¹² (Nota di P. Esterházy) È questa probabilmente la ragione per cui ho potuto imbrogliarmi con tanta facilità in frasi prese a prestito. Se le vedo negli altri, disapprovo stiracchiando l'angolo della bocca alla maniera dei professori. È una cosa assolutamente incomprensibile, un gentleman non fa cose simili. - Il lato ameno della faccenda è che poi il copista fa una sortita veemente dalla sua cella con (sguinata) una meravigliosa citazione di Pascal, che «qualcuno» ascolti quant'è bello quel che ha scritto, lui, ora... È fierezza reale, è il piacere del risultato.

³¹³ È citazione da Pascal e autocitazione da vari testi (tra cui it. 1988a, 128). Cfr. anche la nota n. 158 e il corrispettivo testo.

³¹⁴ Dice P. Nádas: «La frase onesta non si richiama a una teoria dell'essere, né a una teoria della morale; è a partire dalla misura della tensione, dalla qualità linguistica e dal modo d'intonazione presenti nella frase che è possibile risalire alla teoria dell'essere su cui essa si fonda e che è, simultaneamente, l'unica possibile teoria della morale con cui collegarla» (Nádas, 1988, 36).

³¹⁵ La centralità per gli scrittori postmoderni ungheresi di Géza Ottlik è qui testimoniata, sul piano testuale: il suo cognome viene scomposto e ricomposto nella frase «ott a lik» (là è la tana), con un richiamo alla idea ottlikiana del letterato come figura che si costituisce su un comportamento esistenziale. Per Ottlik il letterato deve essere un *tizio* qualsiasi (in ungherese: *ürge*, che però significa anche «talpa»), il cui mestiere è l'esistenza umana.

³¹⁶ Cfr. Nádas, 1988, 9-12.

³¹⁷ La casa editrice dell'autore.

³¹⁸ (Nota di Esterházy) Mia madre era grafologa dilettante per necessità. Diceva che nella «g» una gamba forte tradisce inclinazione alla sensualità. Per giornate intere io mi sono sforzato ansiosamente di fare le gambe forti alle «g». Chi è stato buono ha ricevuto la G che meritava. [ndr: Il vezzeggiativo del nome della moglie di Esterházy suona Gitti.]

³¹⁹ Imre Madách (1823-1864), l'autore del celebre dramma *La tragedia dell'uomo* (1862: una visione storico-monumentale del conflitto tra individuo e massa, tra ideale del progresso e umanesimo, sullo sfondo del peccato originale e della ricerca delle possibilità della ragione) ebbe un matrimonio sfortunato con Erzsébet Fráter. Il suo dramma e la sua biografia costituiscono materia di studio nella classe scolastica indicata da Esterházy.

³²⁰ (Nota di Esterházy) «Questo è un grande amore!», disse uno dei miei amici, disperato, perché tirava un gran brutto vento per lui. «Come, in che senso grande?!» «Beh, è da copertina di grande rotocalco mondiale!».

³²¹ *Atelier ungherese*, notissima rivista in lingua ungherese pubblicata a Parigi dalla neoavanguardia in esilio.

³²² Uno dei maggiori esponenti della teoria letteraria ufficiale nel socialismo reale. L'espressione, che risale ai primi anni ottanta (apparve sulle pagine del quotidiano del Partito), è riemersa nelle discussioni sul postmoderno, inaspritesi al momento della pubblicazione della *Storia della letteratura ungherese 1945-1991* di Ernő Kulcsár Szabó (1993c). Questi, rispondendo alle critiche mossegli da Mátyás Domokos (1993), il quale aveva visto uno iato, una distanza tra enunciazioni teoriche e realtà letteraria creativa, definiva il ragionamento di Domokos una prosecuzione della cultura critico-letteraria del Quarantennio e un ulteriore caso di «comportamento linguistico autarchico» (Kulcsár Szabó, 1993f, 107).

³²³ *Fancsikó e Pinta* è il primo romanzo di Esterházy uscito a Budapest nel 1976.

³²⁴ Pista è il comunissimo e popolaresco vezzeggiativo di István. Ironicamente l'autore vuol rimarcare l'ignoranza del funzionario, che ha difficoltà a registrare il nome di fantasia Pinta.

³²⁵ Si tratta di Esterházy, 1979 (*Romanzo della produzione*).

³²⁶ (Nota di Esterházy) Qui manca uno specchio.

³²⁷ Citazione da Péter Balassa, *In parte, ovvero la fine dell'inizio*, con una leggera ma significativa modifica nell'ordine delle parole. In Balassa la frase così suona: «In principio non c'è niente di ulteriore, da portare a termine» (1986, 37).

³²⁸ Citazione da Nádas, 1988, 10-11.

³²⁹ *Fine di un romanzo di famiglia* (*Egy családregény vége*) è il titolo d'un romanzo di Péter Nádas.

³³⁰ Noto storico dell'arte, studioso della neoavanguardia. La parola ungherese (*vétlen*) tradotta in italiano con *innocente* nella sua grafia richiama la parola ungherese *véletlen*, che significa *casuale*.

³³¹ Il passo di Mészöly è qui riportato secondo Mészöly, 1985. Ne esiste una variante (Mészöly, 1989b, 622) che suona: «...capolavoro - mentre noi avremo il diritto di gettarlo sulla carta come una scrittura decifrabile, come una storia dicibile».

³³² 1991c, 144-149.

³³³ 1989a, 39. Ne esiste una seconda edizione (1993b, 84) in cui la seconda e la terza strofa appaiono in ordine invertito.

³³⁴ 1994j. Da decenni il mensile *Könyvvilág* (Il mondo del libro) ha una rubrica in cui gli scrittori vengono invitati a «dedicare» un proprio libro all'intera comunità letteraria. La traduzione che qui riportiamo è l'ultima variante di un testo apparso appunto in tale rivista (1990d), ma - secondo la testimonianza dell'autore - la cui prima stesura nel suo diario porta la data del 2 febbraio 1989. Il volume di riferimento era la raccolta di prose *La riva della Memoria* (1990b),

³³⁵ 1990a, 42-43; questa traduzione italiana è già apparsa in 1991e.

³³⁶ 1992. Ne esiste una variante in 1995e.

³³⁷ 1986b.

³³⁸ 1986c.

³³⁹ 1986d.

³⁴⁰ 1989b.

³⁴¹ 1990b.

³⁴² Empedocle.

³⁴³ 1991.

³⁴⁴ 1992.

³⁴⁵ Senza data. Testo inedito.

OPERE CITATE

CON NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE SU ALCUNI AUTORI UNGHERESI

Sigle di istituzioni:

ELTE: Università degli Studi «Lóránd Eötvös» di Budapest;

MTA: Accademia Ungherese delle Scienze;

Psou: Partito socialista operaio socialista ungherese, al governo dal 1956 al 1989.

AA.VV.

1965: *Az egzisztencializmus* (L'esistenzialismo). A cura di B. Köpeczi. Budapest: Gondolat.

1970: *A szocialista realizmus I-II* (Il realismo socialista I-II). A cura di B. Köpeczi. Budapest: Gondolat.

1972: *Dizionario delle Scienze del linguaggio*. A cura di O. Ducrot e T. Todorov. Milano: ISEDI.

1973: *Marxismo e teorie della lingua. Fonti e discussioni*. A cura di L. Formigari. Messina: Editrice La Libria.

1974: *Presa di posizione della Commissione per la politica culturale operante presso il CC del Partito Comunista Ungherese riguardo alla visione antimarxista di alcuni cultori di scienze sociali. aut aut*, 140: 97-100.

1977a: *La letteratura contemporanea nell'Europa dell'Est*. A cura di M. Scammell. Venezia: La Biennale di Venezia - Marsilio editori.

1977b: *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. A cura di M. Bradbury. Glasgow: Fontana/Collins.

1978: *Esztétikai alapgondolatok. Kis enciklopédia* (Nozioni di estetica. Piccola enciclopedia, 1975). A cura di I. Csibra e I. Szerdahelyi. Budapest: Tankönyvkiadó.

1979: *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. A cura di T. Maldonado. Milano: Feltrinelli. (Interventi, scritti tra il 1870 e il 1930, di E. Bloch, W. Gropius, G. Simmel, M. Weber, ecc.).

1980: *Post-Modern Classicism. The new synthesis*. A cura di Ch. Jencks. *Architectural Design*, 5/6 (numero monografico).

1981: *The Avant-Garde Today: An International Anthology*. A cura di Ch. Russell. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.

1982a: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1980* (Annuario della Biblioteca Nazionale «Széchényi» 1980). Budapest: OSZK.

1982b: *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*. A cura di D'Arco S. Avallè. Torino: Einaudi.

1982c: *Letteratura italiana, Il letterato e le istituzioni, vol. I*. A cura di A. Asor Rosa. Torino: Einaudi.

1982d: *Belső tilalomfűk. Tanulmányok a társadalmi öncenzúráról* (Tabù interiori. Saggi sull'autocensura della società ungherese). A cura di E. Karátson e N. Neményi. München: Hollandiai Mikes Kelemen Kör.

- 1982e: *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Erich Köhler*. A cura di C. Bordonì. Bologna: Editrice CLUEB.
- 1982f: *Világirodalmi Lexikon* (Lessico di letteratura mondiale). A cura di I. Király e I. Szerdahelyi. Budapest: Akadémiai. Vol. VIII.
- 1983a: *Tanulmányok a XIX. század második feléről. Irodalomtörténeti tanulmányok 2* (Saggi sul secondo ottocento. Saggi di storia letteraria 2). A cura di J. Mezei. Budapest: ELTE BTK.
- 1983b: *Anima e esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra ottocento e novecento*. A cura di R. Morello. Casale Monferrato: Marietti.
- 1983c: *Mai magyar elbeszélők* (Narratori ungheresi d'oggi). A cura di M. Béládi e Zs. Béládi Hajtó. Budapest: Móra.
- 1984: *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. A cura di P. Caravatta e P. Spedicato. Milano: Bompiani.
- 1985a: *Újabb párbeszéd a művészetpolitikáról 1981-1984* (Dialoghi recenti sulla politica artistica 1981-1984). A cura di I. Varga. Budapest: Művészeti Szakszervezetek Szövetsége.
- 1985b: *Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis*. A cura di É. Karádi e E. Vezér. Frankfurt am Main: Sandler Verlag.
- 1985c: *Tartóshullám* (La permanente). A cura di L. Beke, D. Csanádi, A. Szőke. Budapest: Elte Btk. (Contiene i testi: Balassa, 1986; Esterházy, 1986a; Mészöly, 1985; Nádas, 1985.)
- 1986a: *Littérature et postmodernité*. A cura di Á. Kibédi Varga. Groningen.
- 1986b: *Helyünk Európában. Nézetek és koncepciók a 20. századi Magyarországon* (La nostra collocazione in Europa: vedute e concezioni nell'Ungheria del novecento). A cura di I. Berend T. Budapest: Magvető. Voll. I-II.
- 1986c: *Világirodalmi Lexikon* (Lessico di letteratura mondiale). A cura di I. Király e I. Szerdahelyi. Budapest: Akadémiai. Vol. X.
- 1987: «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)». *Medvetánc*, 2: 217-263.
- 1988a: *Europe sans rivage. Symposium international sur l'identité culturelle européenne*. Paris: Albin Michel.
- 1988b: *Díptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-1988* (Dittico. Analisi delle opere di P. Esterházy e P. Nádas 1986-1988). A cura di P. Balassa. Budapest: Magvető.
- 1989a: *Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból* (Ghetto di parole. Antologia di documenti della nuova avanguardia ungherese). A cura di T. Papp, L. Császár, G. Farkas, E. Kukorelly, Z. Sziládi. *Jelenlét*, 1-2 (monografico).
- 1989b: *Letteratura italiana, Storia e geografia, vol. III. Verso il post-moderno*. A cura di A. Asor Rosa. Torino: Einaudi.
- 1989c: *Fiatall írók könyve: Versek, novellák, esszék* (Il libro degli scrittori giovani: poesie, racconti, saggi). A cura di J. Körössi P. e J. Takács. Budapest: Holnap.
- 1989d: *Az irodalomtörténet elmélete I-II* (La teoria della storiografia letteraria I-II). A cura di J. Szili. Budapest: Akadémiai.
- 1990a: *A Napló. 1977-1982 (Válogatás)*. (Il Diario. 1977-1982. [Testi scelti]). A cura di I. Barna, J. Kenedi, M. Sulyok, Sz. Várady. Budapest: Minerva Kft.

- 1990b: *A műértelmezés helye az irodalomtudományban* (Il posto dell'interpretazione dell'opera nella scienza della letteratura). A cura di Á. Bernáth. Szeged: JATE.
- 1990c: *Venezia, Italia e Ungheria. Tra decadentismo e avanguardia*. A cura di P. Sárközy e Zs. Kovács. Budapest: Akadémiai.
- 1991a: *A Est, la memoria ritrovata*. Torino: Einaudi. Pref. di J. Le Goff.
- 1991b: «A posztmodern és háttere. Almási Miklóssal, Bacsó Bélával és Vajda Mihállyal beszélget Rékai Gábor és Simkó János (Il postmoderno e il suo retroscena. Conversazione di G. Rékai e J. Simkó con M. Almási, B. Bacsó e M. Vajda)». *Világosság*, 7-8: 534-546.
- 1991c: *Szöveg és interpretáció* (Il testo e l'interpretazione). A cura di B. Bacsó. Budapest: Cserépfalvi. (Antologia di scritti di Heidegger, Gadamer, Derrida, Ricoeur, Paul de Man e Danto.)
- 1991d: *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. A cura di E. Fischer-Lichte e K. Schwind. Tübingen: Stauffenburg/KNO.
- 1991e: *Teoria e critica letteraria oggi*. Atti del convegno internazionale «1960-1990: La teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche» (Siena, 10-12 maggio 1990). A cura di R. Luperini. Milano: FrancoAngeli.
- 1991f: *Italia e Ungheria 1920-1960. Storia, politica, società, letteratura, fonti*. A cura di F. Guida e R. Tolomeo. Cosenza: Periferia.
- 1991g: *Szemiotikai szövegtan 2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából, Első rész* (Teoria semiotica del testo 2. Raccolta di letteratura specialistica della ricerca ungherese di teoria testuale, Parte prima). A cura di J. S. Petőfi e I. Békési. Szeged: JGYTF Kiadó.
- 1991h: *Szemiotikai szövegtan 3. A magyar szövegtani kutatás irodalmából, Második rész* (Teoria semiotica del testo 3. Raccolta di letteratura specialistica della ricerca ungherese di teoria testuale, Parte seconda). A cura di J. S. Petőfi e I. Békési. Szeged: JGYTF Kiadó.
- 1991k: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. A cura di M. Titzmann. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- 1992a: «A posztmodern mint "körtünet"? (Il postmoderno sintomo di malattia?)». *Magyar Hírlap*, 29 agosto: IV. (Tavola rotonda, a cura di M. Pál, con la partecipazione di Eszter Babarczy [filosofa], Sándor Mészáros [critico letterario e presidente del Circolo Attila József, organizzazione dei giovani scrittori], László Garaczi, István Kemény, Endre Kukorelly, Gábor Németh, Lajos Parti Nagy [scrittori]).
- 1992b: «*de nem felelnek, úgy felelnek*». *A magyar líra a huszas-harmincas évek fordulóján* («non rispondono ed è così che rispondono»). La lirica ungherese tra gli anni venti e trenta. A cura di L. Kabdebó e E. Kulcsár Szabó. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó.
- 1992c: *A posztmodern* (Il postmoderno). A cura di B. Pethő. Budapest: Gondolat. (Trenta contributi classificati in quattro paragrafi: 1. Cos'è il postmoderno? [I. Hassan, D. Bell, J. Baudrillard, J.F. Lyotard, J. Habermas, H. Foster, W. Welsch]; 2. Metodi, stili, arti [tra altri, J. Derrida, R. Federman, J. Lyotard, C. Owens, K. Levin, Ch. Jencks, J. Hanson]; 3. Interventi su politica, scienza, sociologia [M. Foucault, G.

- Raulet, P. Feyerabend, P. Schmid-J. de Graaf, S. Gablik]; 4. Miscellanea [T. Leary, C. Lasch, N.N. Holland, W. Krueger, K. Laermann].)
- 1992d: *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalom-elméletben* (Dopo lo strutturalismo. Valore, poesia, influenza, racconto e lingua nella teoria letteraria). A cura di J. Szili. Budapest: Akadémiai.
- 1993a: *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte, Catalogo de La Biennale di Venezia*. A cura di A. Bonito Oliva. Venezia: Marsilio. Voll. I-II.
- 1993b: *Storia d'Europa, vol. I, L'Europa oggi*. A cura di P. Anderson ed altri. Torino: Einaudi.
- 1993c: *A mutáns egzotikuma. Bolgár posztmodern esszék* (L'esotismo del mutante: saggi postmoderni bulgari). A cura di P. Krasztev. Prefazione di F. Fehér. Budapest: 2000 - Orpheus.
- 1993d: *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile*. A cura di J. Janota. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- 1993e: *Die Aktualität des Ästhetischen*. A cura di W. Welsch e altri. München: Wilhelm Fink.
- 1993f: *Ha belemarkolunk a pókhálóbá* (Se cacciamo le mani dentro una ragnatela) - *Beim Griff in das Spinnennetz*. A cura di M. Droschl e M. Szajbély. Graz-Wien - Budapest: Literaturverlag Droschl - József Attila Kör. (Antologia bilingue di letteratura austriaca e ungherese recente, con saggi critici e schede degli autori.)
- 1994a: «Csipesszel a lángot». *Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról* («La fiamma: con la pinzetta!>). Saggi di letteratura ungherese nuovissima). A cura di Cs. Károlyi. Budapest: Nappali Ház.
- 1994b: *A Modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok 80-as évek magyar képzőművésztéről* (I post del moderno. Saggi, studi e documenti sull'arte figurativa ungherese degli anni ottanta). A cura di K. Keserü. Budapest: ELTE.
- 1995: *A '84-es kijárat. Antológia 17 nyelven* (L'uscita '84. Antologia in 17 lingue). A cura di E. Kukorelly. Budapest: Pesti Szalon.
- 1996: *Teoria sociologica e stratificazione sociale*. Volume in memoria di Paolo Ammassari. A cura di C. Mongardini. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Abbruzzese, Alberto

- 1989: «Premessa al "Nuovo immaginario"» = AA.VV., 1989b, 1169-1177.

Adorno, Theodor Wiesengrund

- 1975: *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.

Ágh, Attila

- (1941, politologo, docente nel Politecnico di Budapest.)
- 1990: «A posztmodern karnevál (Il carnevale postmoderno)». *Kultúra és közösség*, 3: 3-17.

Albini, Umberto

- (Docente di storia antica nell'Università di Genova.)
- 1976: A cura di. *Poeti ungheresi del '900*. Torino: ERI / edizioni rai. Adattamento

poetico, postfazione e note bio-bibliografiche di U. Albini.

Alexa, Károly

- (1945, critico e storico letterario, giornalista, presidente dell'Agenzia giornalistica ungherese, MTI.)
- 1983: «Anekdota, magyar anekdota (Aneddoto, aneddoto ungherese)» = AA.VV., 1983a, 7-85.
- 1984: «Kuruc-e a steward? (Lo steward: è un kuruc?)». *Kritika*, 12.
- 1988: «A preparált hattyúpreparátor (Il preparatore del cigno preparato)». *Életünk*, 12: 1115-1121.

Almási, Miklós

- (1932, allievo di Gy. Lukács, insegnante universitario, allontanato nel 1958, torna a insegnare nel 1962, dal 1969 al 1978 ricercatore poi direttore dell'Istituto ungherese di ricerca teatrale, dal 1978 docente di estetica nell'ELTE.)
- 1987: Risposta a «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)» = AA.VV., 1987, 227-223.

Andorka, Rudolf

- (1931, nel 1957 in carcere, nel 1959 laureato in giurisprudenza, dal 1962 ricercatore dell'Ufficio statistico nazionale, dal 1984 docente di sociologia nel Politecnico di Budapest.)
- 1996: «Mutamenti della struttura sociale e stratificazione in Ungheria prima e dopo il cambiamento rivoluzionario del sistema nel 1990» = AA.VV., 1996, 139-161.

Angyalosi, Gergely

- (1953, critico e storico letterario, dal 1984 ricercatore dell'Istituto Letterario della MTA, dal 1991 docente di filosofia nell'Università di Debrecen.)
- 1988: vedi Lyotard, 1988.
- 1993: «Derrida önmagáról, a titokról és az irodalomról (Jacques Derrida di sé, del segreto e della letteratura)», intervista. *Magyar Napló*, 14 maggio: 32-36.

Argejő, Éva

- 1991: «Las Vegas fényei, New York árnyai, St. Louis füstje (Le luci di Las Vegas, le ombre di New York, la fuliggine di St. Louis)», dattiloscritto di un testo premiato al concorso di saggistica critica indetto dalla rivista *Holmi* di Budapest nel 1990.

Asor Rosa, Alberto

- 1982: vedi AA.VV., 1982c.
- 1988: *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Einaudi.
- 1989a: vedi AA.VV., 1989b.
- 1989b: «Epilogo vs» = AA.VV., 1989b, 1289-1306.

Assmann, Aleida

1994: «A kulturális innováció feltételei (Le condizioni dell'innovazione nella cultura, 1993)». *Orpheus*, 2-3: 181-191.

Avalle, D'Arco Silvio

1982: vedi AA.VV., 1982b.

Babits, Mihály

(1883-1941; poeta, narratore, traduttore, dal 1916 direttore della rivista *Nyugat* [Occidente] di Budapest, dal 1927 curatore della Fondazione Baumgarten, traduttore in versi della *Divina commedia*, di autori greci e inglesi dell'ottocento; poetica: «tradizionalismo moderno» [«il poeta è conservatore!»] in risposta alla crisi della poesia e tentativo di un'arte autonoma e «pura»; primo interprete della lirica «oggettiva», fondata sulla «passione ontologica» [che rifiuta il cronismo lirico dell'io e la lirica patriottica, amorosa e religiosa]; tentativi di fondere cultura cristiana e psicoanalisi; opere narrative di grande rilievo [tra cui un romanzo sul potere psichico e sentimentale del «maestro» sull'«allievo», *Il figlio di Virgilio Timár* [Timár Virgil fia, 1921; it. 1939]; tra gli ultimi scritti un celebre poema, *Il libro di Giona* [Jónás könyve; it. 1977], serena testimonianza, in chiave grottesca, della sofferenza fisica individuale [B. morì di cancro] intrecciata all'ansia per la «morte della nazione»; tra il 1937 e il 1939 la prima edizione, in dieci volumi, dell'intera opera babiloniana.)

1978: «Tanulmány a magyar irodalomról francia közönség számára (Saggio sulla letteratura ungherese per il pubblico francese, 1928)». *Esszék, tanulmányok II: 1923-1940* (Saggi e studi II). A cura di Gy. Belia. Budapest: Szépirodalmi. 185-200.

1979: *Az európai irodalom története* (Storia della letteratura europea, 1936). Budapest: Szépirodalmi.

Bacsó, Béla

(1952, dal 1983 docente di estetica nell'ELTE, dal 1990 [ri]fondatore e direttore della rivista *Athenaeum*, traduttore tra l'altro di Heidegger.)

1987: Risposta a «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)» = AA.VV., 1987, 227-230.

1990: «Az "ismétlés" mint esztétikai és egzisztenciális kategória (La "ripetizione" come categoria estetica e come categoria esistenziale)». *Nappali Ház*, 4: 34-38.

1991: vedi AA.VV., 1991c.

Balassa, Péter

(1947, storico e critico letterario, dal 1973 docente di estetica nell'ELTE, tra i principali promotori della nuova prosa [postmoderna] ungherese.)

1986: «Részben, avagy a kezdet vége (In parte, ovvero la fine dell'inizio)». *Jelenkor*, 1: 25-38 (= anche AA.VV., 1985c).

1987a: Risposta a «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)» = AA.VV., 1987, 230-243.

1987b: «A zárójelbe tett módszer. Lukács György: Megjegyzések az irodalomtör-

ténet elméletéhez (Il metodo posto tra parentesi. György Lukács: Osservazioni sulla teoria della storia letteraria)». *A látvány és a szavak. Esszék, tanulmányok 1981-1986* (La visione e le parole. Saggi, studi). Budapest: Magvető. 9-26.

1988a: vedi AA.VV., 1988b.

1988b: «Közelítések az Emlékiratok könyvéhez (Avvicinamenti al *Libro dei ricordi*)» = AA.VV., 1988b, 157-169.

1988c: «A Hekerle-örvény (Il vortice Hekerle)» = Hekerle, 1988a, 5-11.

1990a: *Észjárások és formák. Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978-1984* (Percorsi e forme del ragionamento. Analisi e critiche della nostra narrativa recente, 1978-1984). Budapest: Tankönyvkiadó.

1990b: «Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy Péter - egyetlen lapon (Un romanzo come arazzo. Ottlik e Esterházy - su un unico foglio, 1982)» = vedi 1990a, 308-321.

1990c: «Mándy és a kísértetek. Művészetéről és *Átkelés* című kötetéről (Mándy e gli spettri. Della sua arte e del suo volume *Attraversamento*)» = 1990a, 128-158.

Bán, Zsófia

1992: «Harmadik típusú találkozás. Amerika felfedezésének 500. évfordulója (Incontro del terzo tipo. Cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America)». *Holmi*, 11: 1550-1557.

Barth, John

1967: «The Literature of Exhaustion». *The Atlantic*, 8: 29 e ss (= anche AA.VV., 1977b, 70-83).

1980: «The Literature of Replenishment». *The Atlantic*, 1: 65-71.

1982a: «Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodernizmus szépprózája (La letteratura della pienezza. La narrativa del postmodernismo, 1980)». *Nagyvilág*, 4: 569-578.

1982b: «La letteratura della pienezza: fiction postmodernista (1980)». *Calibano*, 7: 155-179 (= anche AA.VV., 1984, 86-99).

1987: «A kimerültség irodalma (La letteratura dell'esaurimento, 1967)». *Helikon*, 1-3: 137-144.

Baudrillard, Jean

1977: *Dimenticare Foucault*. Bologna: Cappelli.

1979: *Lo specchio della produzione* (1973). Milano: Multiphla Edizioni.

1992: *Lo scambio simbolico e la morte* (1976). Milano: Feltrinelli.

Beke, László

(1944, storico e teorico dell'arte contemporanea, dal 1969 al 1988 ricercatore della MTA, visiting professor a Lione, attualmente direttore della Galleria d'Arte e docente nell'Accademia delle Belle Arti di Budapest.)

1985: vedi AA.VV., 1985c.

1989: «Térben korábban, időben mögötte (In anticipo nello spazio, in ritardo nel tempo)» (1984) = AA.VV., 1989a, 7-9.

Békési, Imre

(1936, studioso di linguistica e grammatica testuale, docente nel Magistero di Szeged.)

1991: «A de hát konstrukció szemantikai és pragmatikai használata (L'uso semantico e pragmatico del costruito *ma allora*)». *Magyar Nyelv*, 1: 42-50.

Béládi, Miklós

(1928-1983, dal 1956 storico e critico presso l'Istituto Letterario della MTA, dal 1963 redattore del settimanale culturale *Kritika*, successivamente direttore della rivista di teoria letteraria *Literatura*.)

1966: «Németh László (László Németh)» = Szabolcsi, 1966, VI, 494-526.

1981: A cura di. *A magyar irodalom története 1945-1975, I. Irodalmi élet és irodalomkritika* (Storia della letteratura ungherese 1945-1975, I. Vita letteraria e critica letteraria). Budapest: Akadémiai.

1982: A cura di. *A magyar irodalom története 1945-1975, IV. A határon túli magyar irodalom* (Storia della letteratura ungherese 1945-1975, IV. La letteratura ungherese oltreconfine). Budapest: Akadémiai.

1983: *A legújabbkori magyar irodalom történeti rendszerének kérdései* (Le questioni della concezione storico-sistemica della letteratura ungherese odierna), dattiloscritto.

1986: A cura di (con L. Rónay). *A magyar irodalom története 1945-1975, II. 1-2. A költészet* (Storia della letteratura ungherese 1945-1975, II. 1-2. La poesia). Budapest: Akadémiai.

1990: A cura di (con L. Rónay). *A magyar irodalom története 1945-1975, III. 1. A próza, III. 2. A próza és a dráma* (Storia della letteratura ungherese 1945-1975, III.1. La prosa, III. 2. La prosa e il dramma). Budapest: Akadémiai.

Bellasi, Pietro

1977: «Dimenticare il 1968 ovvero giocare Baudrillard contro Baudrillard». Introduzione a Baudrillard, 1977.

Bence, György

(1941, filosofo, dal 1973 al 1989 all'indice per *Come è possibile una teoria economica critica* [1972, con J. Kis e Gy. Márkus], ora docente nell'ELTE.) e Kis,

János

(1943, filosofo, dal 1973 all'indice per «revisionismo», organizzatore dell'Associazione dei democratici liberi oggi partito della coalizione di governo.)

1983: *A szovjet típusú társadalom marxista szemmel* (La società di tipo sovietico da un punto di vista marxista). Parigi: Magyar Füzetek Kiadása.

Bernáth, Árpád

(Docente di germanistica nell'Università di Szeged.)

1991: «Literatur der Postmoderne in Ungarn». *Neohelicon*, XVI, 1: 151-170 (= anche AA.VV., 1991d).

1993: «Péter Nádas, Péter Esterházy und die deutsche Literatur im Zeitalter der Moderne und Postmoderne (1991)». *Neohelicon*, XX, 1: 107-117.

Bernhard, Thomas

1991: *La fornace* (1970). Torino: Einaudi. Trad. di M. Olivetti.

Bernstein, Richard J.

1994: *La nuova costellazione. Gli orizzonti etico-politici del moderno/postmoderno* (1991). Milano: Feltrinelli.

Bevilacqua, Giuseppe

1983: «Schnitzler e Freud» = AA.VV., 1983b, 213-223.

Bibó, István

(1911-1979, giurista e storico, nel 1946-1950 docente universitario, presidente dell'Istituto di ricerca est-europea, il 2-12 novembre 1956 ministro di Stato; teorico di una «terza via dello sviluppo sociale».)

1986a: «A kelet-európai kisállamok nyomorúsága (Misericordia dei piccoli Stati dell'Europa orientale, 1946)», «Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem (Il carattere ungherese distorto, la storia ungherese in un vicolo cieco, 1948)». *Válogatott tanulmányok* (Saggi scelti). A cura di T. Huszár. Budapest: Magvető. Vol. II: 185-267, 569-621.

1986b: *Misère des petits Etats de l'Europe de l'Est*. Paris: L'Harmattan.

1994: *Miseria dei piccoli Stati dell'Europa orientale*. A cura di F. Argentieri. Trad. di A. Nuzzo. Bologna: Il Mulino.

Bojtár, Endre

(1940, dal 1963 ricercatore dell'Istituto letterario della MTA; studioso dell'avanguardia est-europea e di letteratura comparata slavo-ungherese, promotore degli studi ungheresi di balistica; direttore della rivista *2000* di Budapest.)

1986: «A kelet-európai pontosság (L'esattezza dell'individuo est-europeo, 1970)» = AA.VV., 1986b, II, 340-343.

1989: «Die Postmoderne und die Literaturen Mittel- und Osteuropas». *Neohelicon*, XVI, 1: 113-128 (= anche AA.VV., 1991d).

1993a: *Kelet-Európa vagy közép-Európa?* (Europa orientale o Europa centrale?). Budapest: Századvég.

1993b: «A posztmodernizmus és a közép- és kelet-európai irodalmak (Il postmodernismo e le letterature centro- e est-europee, 1987-1988)» = 1993a, 73-91.

1993c: «Hogyan lesz valakiből a szocializmus realistája? (Come si diventa un realista del socialismo?, 1986-1988)» = 1993a, 113-149.

1993d: «Előre, vissza - vissza, előre! (Avanti, indietro - indietro, avanti!, 1988)» = 1993a, 229-233.

Bókay, Antal

(1951, storico della letteratura e della psicoanalisi, docente nell'Università di Pécs.)

1992: «Paradigmák az irodalomban és az irodalomtudományban (Paradigmi nella letteratura e nella teoria letteraria)» = AA.VV., 1992b, 217-233.

Bonito Oliva, Achille

1993a: vedi AA.VV., 1993a.

1993b: «Punti cardinali dell'arte» = AA.VV., 1993a, vol. I, XXIII-XLI.

Borbándi, Gyula

(1919, storico, saggista; dal 1949 in esilio in Germania, nel 1951-1984 giornalista a Monaco per la Radio Europa Libera, nel 1958-1989 direttore di *Új Látóhatár* [Nuovo orizzonte], tra i più importanti organi culturali dell'emigrazione; per un decennio vice-presidente del Pen Club degli scrittori apolidi; è autore di una *Biografia dell'emigrazione ungherese 1945-1985* [A magyar emigráció életrajza, Bern, 1985; Budapest, 1989], di un *Lessico e bibliografia della letteratura ungherese «occidentale»* [Nyugati magyar irodalmi lexikon és bibliográfia, Budapest, 1992] e di altre due antologie di saggi e studi dei letterati ungheresi emigrati nell'Europa occidentale.)

1976: *Der ungarische Populismus*. Mainz: Hase & Koehler (ed. ungherese: *A magyar népi mozgalom*. Budapest, 1989).

Borbély, Szilárd

(1964, poeta, docente nell'Università di Debrecen.)

1994a: *A hajnalban a* (All'alba gli). *Alföld*, 7: 28.

1994b: *A hajnalban a, All'alba gli* = Tótföcsy, 1994b, 234-235.

Bürger, Peter

1990: *Teoria dell'avanguardia* (1974). Torino: Bollati Boringhieri.

Caccamo, Domenico

1991: *Introduzione alla storia dell'Europa orientale*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Calvino, Italo

1983: *Palomar*. Torino: Einaudi.

1993: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.

Camus, Albert

1996: *La peste*. Milano: Bompiani.

Cases, Cesare

1972: «Nota introduttiva» a Musil, 1972. Vol. I. XI-XXXIV.

Cataldi, Pietro

1994: *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del novecento*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

Cavaglià, Gianpiero

(1949-1992, professore di lingua e letteratura ungherese nell'Università di Torino.)

1987a: *Gli eroi dei miraggi*. Bologna: Cappelli.

1987b: «La vera patria. Mihály Babits e l'idea di nazione (1913-1919)». *Rivista di studi ungheresi*, 2: 68-77.

1988: «L'interpretazione dei segni. Gyula Krúdy e la psicoanalisi». *La Gazzetta italo-ungherese*, 1: 74-86.

1989: *Fuori dal ghetto. Questione ebraica e letteratura nell'Ungheria della svolta del secolo*. Roma: Carucci.

1996: *L'Ungheria e l'Europa*. A cura di K. Roggero, P. Sárközy, G. Vattimo. Roma: Bulzoni.

Ceserani, Remo

1990: *Raccontare la letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.

1992: «A proposito di moderno e postmoderno». *Allegoria*, 10: 121-131.

1994: «Modernity and Postmodernity: A Cultural Change Seen from the Italian Perspective». *Italica*, 3: 369-384.

Cornea, Paul

1993: *Introduzione alla teoria della letteratura*. Firenze: Sansoni.

Corti, Maria

1978: *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi.

Czigány, Lóránt

(1935, storico letterario, giornalista, dal 1956 vive in Inghilterra, dal 1962 referente ungherese del British Museum, dal 1973 della BBC, 1963-1973 docente di lingua e letteratura ungherese nell'University of California, Berkeley; 1990-1991 consigliere culturale dell'Ambasciata ungherese di Londra.)

1990: *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon 1946-1988* (Guarda indietro con rabbia! Letteratura statalizzata in Ungheria 1946-1988). Budapest: Gondolat.

Császár, László

1991: «"Szocreál" építészeti és a posztmodern (La nostra architettura "socreal" e il postmoderno)». *Műemlékvédelem*, 1: 65-71.

Cs. Gyimesi, Éva

(1945, docente di letteratura ungherese nell'Università di Kolozsvár-Cluj, Romania.)

1992: *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba* (Un mondo creato. Inconsueta introduzione alla letteratura). Budapest: Pátria Könyvek.

Csillaghy, Andrea

(1940, dal 1945 vive in Italia, dal 1974 docente di uralo-altaistica nell'Università di Venezia, dal 1980 docente di lingua e letteratura ungherese nell'Università di

Udine.)

1991: A cura di. *Sotto la maschera santa. Antologia storica della poesia ungherese*. Firenze-Udine: Cooperativa Libreria Editrice Udinese.

Csordás, Gábor

(1950, medico, poeta e traduttore da lingue slave, direttore della rivista *Jelenkor* [Il presente] di Pécs.)

1980: *A nevelő nevelése* (L'educazione dell'educatore). Budapest: Móra-Kozmosz.

1984: *Kuplé az előcsarnokban* (Couplets nell'atrio). Budapest: Magvető. (Il volume contiene *Árulás térképei. Verses napló 1978-1982* [Mappe di tradimento. Diario in versi 1978-1982], un ciclo di 22 composizioni *fatras* [in ungherese *gót lim-lom*, ciarpame gotico].)

1991: «Mindezt most süti a nap (Ora su tutto questo splende il sole)» = **Keresztury**, 1991, 257-281. Intervista.

Csuhai, István

(1961, critico letterario, editore della rivista *Jelenkor* [Il presente] di Pécs.)

1993: «Hátra és előre. Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához (Indietro e avanti. Traccia per la periodizzazione della storia della prosa ungherese recente, 1991)» - «Rückwärts und Vorwärts. Skizze über die Periodisierung der Geschichte der neueren ungarischen Prosa» = **AA.VV.**, 1993f, 196-211.

D'Alessandro, Marinella

(Insegna lingua e letteratura ungherese nell'Istituto universitario orientale di Napoli.)

1991: «Il libro di Esterházy. Guida incompleta e istruzioni per l'uso». Postfazione a P. Esterházy, *Il libro di Hrabal*. Milano: Garzanti, 1991. 155-161.

Dalos, György

(1943, poeta e narratore, traduttore dal tedesco e dal russo, direttore dell'Istituto di cultura ungherese a Berlino.)

s.d.: «Vége a prófétaágnak (Fine del letterato-profeta)». Dattiloscritto. Una variante del testo è apparsa sotto il titolo «A magyar irodalmi hagyomány (La tradizione letteraria ungherese)». *Századvég*, 6-7 (1988): 219-222.

Dávidházi, Péter

(1948, 1973-1985 docente di anglistica nell'ELTE, dal 1985 ricercatore nell'Istituto letterario della MTA, nel 1989 co-fondatore del gruppo di ricerca sulla «fruizione cultica della letteratura».)

1989: «Ki adta néked a hatalmat? (Chi ti ha dato il potere?)». *Tekintet*, 3: 6-21.

de Certeau, Michel

1977: *La scrittura della storia* (1975). Roma: «Il pensiero scientifico» editore.

Deréky, Pál

(1949, dal 1964 a Vienna, dal 1990 docente universitario di letteratura ungherese.)

1991: *Ungarische Avantgarde-Dichtung in Wien 1920-1926. Ihre zeitgenössische literaturkritische Rezeption in Ungarn sowie in der ungarischen Presse Österreichs, Rumäniens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei*. Wien - Köln - Weimar: Böhlau Verlag.

1992: *A vasbetontorony költői* (I poeti della torre di cemento armato). Budapest: Argumentum.

Derrida, Jacques

1969: *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book.

1967: «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences» = **Derrida**, 1978.

1978: *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press.

1984: vedi **Kearney**, 1984.

1993: *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.

1993b: vedi **Angyalosi**, 1993.

1994a: *Spettri di Marx*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

1994b: «Essere giusti con Freud». *La storia della follia nell'età della psicoanalisi*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Dessewffy, Tibor

(Ricercatore nell'Istituto sociologico della MTA.)

1993: «Gulyásposztmodern? (Postmoderno al gulasch?)». 2000, 2: 17-25.

Dessewffy, Tibor., Hammer, Ferenc

1992: *Transition in Hungary. Messages, Ghost and the Bottle*. London: Sage.

Dicsev, Ivajlo

1993: «Hat izé a posztmodernről (Sei cavoli a proposito del postmoderno)» = **AA.VV.**, 1993c, 15-23.

Domokos, Mátyás

(1928, critico letterario, dal 1953 redattore della casa editrice Szépirodalmi, dal 1989 caporedattore per la narrativa alla rivista *Holmi* [Zibaldone] di Budapest.)

1987: «Leltárhány (Ammanco d'opere)». *Átkelés, áttűnés. Tanulmányok, kritikák, emlékezések* (Passaggio, dissolvenza. Studi, critiche, ricordi). Budapest: Szépirodalmi.

1993: «Az "inautentikus" kinyilatkoztatás (L'enunciazione "inautentica")». *Kortárs*, 3: 1-9.

Eco, Umberto

1962³: *Opera aperta* (1962). Milano: Bompiani.

1983: «Postille a *Il nome della rosa*». *Alfabeta*, 49.

1993: «Postille a *Il nome della rosa*». *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani. 505-533.

Eifert, A. M.

1988: «Új tendenciák a magyar posztmodern építészetben (Tendenze nuove nell'architettura postmoderna ungherese)». *Építővilág*, 6: 80-84.

Endreffy, Zoltán

(1944, dal 1967 matematico, dal 1971 ricercatore in filosofia, dal 1991 lavora nell'Istituto filosofico della MTA.)

1990: «Az újkori kultúra válsága (La crisi della cultura contemporanea)». *Újhold-évkönyv*, 2: 206-222.

Enzensberger, Hans Magnus

1989: *Ah, Europa! Rilevazioni da sette paesi con un epilogo dall'anno 2006*. Milano: Garzanti.

Erdély, Miklós

(1928-1986, studia scultura all'Accademia delle belle arti e regia all'Accademia di arte teatrale e cinematografica, nel 1951 si laurea in architettura; scultore, regista, poeta, teorico dell'arte, «educatore alla creatività artistica», performer; tra i maggiori esponenti della neoavanguardia artistica e letteraria ungherese; poetica: negli anni cinquanta esegue «azioni» [tra cui il contorcimento di una pellicola cinematografica al punto da farla sembrare un nastro di Möbius], ma realizza il primo happening, intitolato *Denaro incustodito per la strada* [Orizetlen pénz az utcán], nei giorni della rivoluzione del 1956 [una raccolta di denaro, in favore dei parenti dei caduti, fatta collocando dei contenitori lasciati incustoditi per le strade]; determinante il soggiorno [1963] a Parigi: artista «solitario», sperimenta nel campo della poesia [«poesia categorica»: un susseguirsi di enunciazioni] del teatro, della sceneggiatura, del disegno, con l'obiettivo di superare i confini fra generi artistici, di realizzare l'opera d'arte «totale», intrisa di oggetti e simboli quotidiani, assumendo in pieno l'eredità di M. Duchamp; nel campo della teoria il suo interesse tocca la semiotica, il montaggio cinematografico, - con evidenti novità teoriche nei film sperimentali *Ricostruzioni di sogni* [Álomrekonstrukciók, 1977], *Versione* [Verzió, 1979], *Esecuzione capitale primaverile* [Tavaszi kivégzés, 1984], - il rapporto tra scienze e arte, la didattica tesa allo sviluppo della fantasia, della creatività e del «pensare interdisciplinare» nei giovani uniti in gruppi di lavoro: *Testa di legno* [Fafej, 1977-1979] e *Carta carbone/Pensare interdisciplinare* [Indigo, 1979-1981]; a Roma, nel 1992 si è avuta una mostra dell'opera, cfr. Erdély, 1992.)

1991: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I* (Scritti sull'arte. Saggi scelti di teoria d'arte I). A cura di M. Peternák. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.

1992: Miklós Erdély. *Opere dagli anni '50 al 1986*. Catalogo a cura di S. Piga, con testi dell'artista (*Storia della Casualità; Tesi sulla teoria della ripetizione; Studi sulla teoria dell'identificazione; Tesi di Marly*), degli storici dell'arte L. Beke e E. Bilardello, e del critico letterario L. Szörényi (nel 1992 ambasciatore dell'Ungheria in Italia). Roma: Spicchi dell'Est.

1994: «Tézisek az 1980-as marly konferenciához (Tesi per il convegno di Marly,

1980)». *idő-möbiusz. Második kötet* (il nastro di Möbius del tempo, secondo volume). A cura di L. Beke, M. Peternák e della redazione di *Magyar Műhely*. Parigi-Vienna-Budapest: Magyar Műhely. 83-86.

Érdi, Péter

1991: «Posztmodern természet(?)tudomány (Una postmoderna scienza della [?] natura)». *BUKSZ*, 4: 454-460.

Esterházy, Péter

(1950, laureato nel 1974 in matematica, 1974-1978 programmatore nell'Istituto informatico del Ministero dell'industria metallurgica e meccanica, dal 1978 scrittore libero professionista; poetica: dalla linea che passa attraverso la rivista *Nyugat* [Occidente], con Babits, Kosztolányi e Ottlik, il grottesco di Örkény, la neoavanguardia di Erdély, la lirica «oggettiva» di Ágnes Nemes Nagy e le riviste *Újhold* e *Újhold-Évkönyv* di tradizione babitsiana, nasce una testualità postmoderna.) 1976: *Fancsikó és Pinta* (Fancsikó e Pinta). Budapest: Magvető.

1979: *Termelési-regény (kissregény), -regény-* (Romanzo della produzione (romanzo breve), -romanzo-). Budapest: Magvető (trad. francese = 1989).

1981: *Függő* (Indiretto). Budapest: Magvető (trad. francese = 1988t).

1983: *Fuvarosok* (Carrettieri). Budapest: Magvető.

1984: *Kis magyar pornográfia* (Piccola pornografia ungherese). Budapest: Magvető.

1985: *A szív segédigéi* (I verbi ausiliari del cuore). Budapest: Magvető.

1986a: *Otthon - javított, nyers kivezetés* - (A casa - fuoruscita rozza e corretta -).

Jelenkor, 1: 38-46 (= anche AA.VV., 1985c; Esterházy, 1988c).

1986b: *Bevezetés a szépirodalomba, - bevezetés a szépirodalomba* - (Introduzione alle belle lettere, - introduzione alle belle lettere -). Budapest: Magvető.

1986c: *Kis Magyar Pornográfia* (Piccola Pornografia Ungherese) = 1986b, 399-536.

1986d: *A hely, ahol most vagyunk - csehovnovella* - (Il luogo in cui siamo adesso - novella cechoviana -) = 1986b, 562-569.

1986e: *Útmutató (az esztéta elvtársak részére, hogy hol lakna az Úristen, ha volna)* (Guida [per i compagni studiosi di estetica su dove potrebbe abitare Domineddio se ci fosse]) = 1986b, 536-542.

1986f: *A mámor enyhe szabadsága - giccstörédék* - (La moderata libertà dell'ebbrezza - frammento di Kitsch -) = 1986b, 601-641.

1986g: *A próza iszkolása* (Il defilarsi della prosa) = 1986b, 8-154.

1986h: *Idő van - Tiszán innen, Dunán túl* - (Il tempo esiste - al di qua del Tibisco, al di là del Danubio -) = 1986b, 543-557.

1986k: *Egy nehéz nap éjszakája* (La notte di un giorno difficile) = 1986b, 590-600.

1986m: *A szív segédigéi* (I verbi ausiliari del cuore) = 1986b, 655-717.

1986n: *Függő* (Indiretto) = 1986b, 154-248 (trad. francese = 1988t).

1986p: *Fuvarosok* (Carrettieri) = 1986b, 569-588.

1986r: *A fogadós naplója* (Diario del locandiere) = 1986b, 388-398.

1986s: *Mily dicső a hazáért halni* (Quanto è glorioso morire per la patria!) = 1986b, 642-645 (vedi anche Kiš, Danilo, 1988, 121-127).

1986t: *Daisy* = 1986b, 265-319.

- 1988a: *I verbi ausiliari del cuore* (A szív segédigéi, 1985). Roma: edizioni e/o. Trad. e postfazione a cura di M. D'Alessandro.
- 1988b: *A kitömött hattyú. - írások* - (Il cigno impagliato. - scritti -). Budapest: Magvető.
- 1988c: *Otthon - javított, nyers kivezetés* - (A casa - fuoruscita rozza e corretta -) = 1988b, 22-43 (= anche 1986a)
- 1988d: *Kis Magyar Pornográfia - függelék* (Piccola Pornografia Ungherese - appendice) = 1988b, 88-120.
- 1988e: *szó, szó, szó - a többi, néma csend* (parola, parola, parola - il resto è muto silenzio, 1985) = 1988b, 153-158.
- 1988f: *Utószó, szó, szó* (Parole poscritte, parole, parole) = 1988b: 268-279.
- 1988g: *Haza a magasban* (La patria sta in alto) = 1988b: 298-315.
- 1988h: *La patria sta in alto* (Haza a magasban). *Lettera internazionale*, 17: 35-39. Trad. di B. Tóttössy. (Ne esiste una ristampa: Brandys, K., Esterházy, P., Hein, C., Hrabal, B., Wolf, C. *Dall'est*. Roma: edizioni e/o, 1990. 25-45; trad. di 1988g).
- 1988i: *A lustaságról - traktátus* - (Della pigrizia - trattato -) = 1988b, 64-73.
- 1988j: *Előszó* (Prefazione) = 1988b, 11-14.
- 1988k: *A semmi konstrukciója* (La costruzione del nulla) = 1988b, 361-363.
- 1988m: *A kitömött hattyú* (Il cigno impagliato) = 1988b, 5-7 (è il testo di *Milyen a mai prózairó?* [Com'è il prosatore d'oggi?] = anche 1986b, 501-502).
- 1988n: *Legyünk* (Siamo!) = 1988b, 54-57.
- 1988p: *Képzőművészet* (Arte applicata) = 1988b, 214-227.
- 1988r: *«Életünk fiktív változata» - purparlé* - («Variante fittizia della nostra vita» - disputa -) = 1988b, 15-21.
- 1988t: *Indirect. Introduction aux belles-lettres*. Paris: Souffles. Pref. di J. L. Shefer, trad. di I. Virág e G. Ripault (trad. francese di 1981).
- 1988v: *Curriculum vitae. Linea d'ombra*, 27: 22. Trad. di M. D'Alessandro.
- 1989: *Trois anges me surveillent. Les aveux d'un roman*. Parigi: Gallimard. Trad. di A. Járfás, S. Képés. Pref. di J. Száyai (trad. francese di 1979.)
- 1990: *Hrabal könyve* (Il libro di Hrabal). Budapest: Magvető.
- 1991a: *Azt csinálom, amit eddig, nézdegek* (Continuo a fare quello che ho sempre fatto: mi guardo intorno, 1988) = *Keresztury, Tibor*, 1991, 7-25 (= anche 1991c, 18-42). Intervista.
- 1991b: *Esterházy-kalauz. Marianna D. Birnbaum beszélget Esterházy Péterrel* (Guida a Esterházy. Conversazione di M.D. Birnbaum con P. Esterházy). Budapest: Magvető.
- 1991c: *A halacska csodálatos élete* (La vita meravigliosa del pesciolino). Budapest: Pannon.
- 1991d: *Irodalmunk, amely* (La nostra letteratura la quale) = 1991c, 45-54.
- 1991e: *Ami nincs és ami van - az ún. 80-as évekről* (Quel che non c'è e quel che c'è - dei cosiddetti anni '80) = 1991c, 179-183.
- 1991f: *Ötvenhat tengeri malac a kert fölött* (Cinquantasei porcellini d'India sopra il giardino) = 1991c, 144-149.
- 1991g: *A halacska* (Il pesciolino, 1988) = 1991c, 7-17 (testo di una conferenza sulla

- letteratura ungherese attuale per un pubblico straniero).
- 1991h: *Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelenség* (L'Europa centrale come piaga, come buio, come errore, opportunità e disperazione, 1988) = 1991c, 42-44.
- 1991i: *Isten kalapja* (Il cappello di Dio) = 1991c, 84-92.
- 1991j: Conferenza (tenuta in veste di "ospite straniero") al premio letterario Grinzane Cavour (Torino, novembre 1991). Inedito.
- 1991k: *Il libro di Hrabal* (Hrabal könyve, 1990). Milano: Garzanti. Trad. e postfazione di M. D'Alessandro (trad. di 1990).
- 1991m: *Cinquantasei cavie. Lettera internazionale*, 29: 51. Trad. di B. Tóttössy (trad. parziale di 1991f).
- 1992a: *La costruzione del nulla* (A semmi konstrukciója). Milano: Garzanti. A cura di M. D'Alessandro (antologia di testi brevi).
- 1992b: *Il cigno impagliato* (A kitömött hattyú) = 1992a, 7-9. (è il testo *Com'è il prosatore d'oggi?* [Milyen a mai prózairó?], trad. da 1988m).
- 1992c: *Il luogo in cui siamo adesso - novella cechoviana* - (A hely, ahol most vagyunk - csehovnovella -) = 1992a, 10-19 (trad. di 1986d).
- 1992d: *La notte di un giorno difficile* (Egy nehéz nap éjszakája) = 1992a, 25-45 (trad. di 1986k).
- 1992e: *La costruzione del nulla* (A semmi konstrukciója) = 1992a, 46-48 (trad. di 1988k).
- 1992f: *Quel che non c'è e quel che c'è - dei cosiddetti anni '80* - (Ami nincs és ami van - az ún. 80-as évekről) = 1992a, 92-96 (trad. di 1991e).
- 1992g: *Della pigrizia - trattato* - (A lustaságról - traktátus -) = 1992a, 49-59 (trad. di 1988i).
- 1993a: *Az ugyanaz* (È la stessa cosa). *Literatura*, 4: 281-282.
- 1993b: *Terra di nessuno* (A senki földjén apparso in *Egy kékhárisnya följegyzéseiből*. Budapest: Magvető, 1994. 110-112). *Linea d'ombra*, 84: 38. Trad. di G. Bonetta.
- 1995a: *Egy nő* (Una donna). Budapest: Magvető.
- 1995b: *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn*. Milano: Garzanti. Trad. di M. Scigliano.
- 1996a: *Holnap folytatjuk* (Domani lo continueremo). *Magyar lettre internationale*, 20: 1.
- 1996b: *Cinquantasei porcellini d'India sopra il giardino* (Ötvenhat tengeri malac a kert fölött) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1991f).
- 1996c: *A casa - fuoruscita rozza e corretta* - (Otthon - javított, nyers kivezetés -) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1988c).

Fábri, Anna

- (1945, dal 1986 redattrice della casa editrice Magvető, dal 1986 docente di storia della letteratura e della mentalità nell'ELTE.)
- 1983: *Mikszáth Kálmán alkotásai és vallomásai tükrében* (Kálmán Mikszáth nello specchio delle sue opere e delle sue confessioni). Budapest: Szépirodalmi.

Farkas, Zsolt

(1964, studioso di estetica, collaboratore della cattedra di teoria letteraria comparativa dell'Università di Szeged.)
 1994: «Az író ír. Az olvasó stb.: Tandori Dezsőről (Lo scrittore scrive. Il lettore, ecc.: di Dezső Tandori)». *Nappali Ház*, 2: 82-97.
 1996: *Kukorelly Endre*. Pozsony-Bratislava: Kalligram.

Fehér, Ferenc

(1933-1994, filosofo, studioso di estetica, 1967-1970 assistente di György Lukács, dal 1973 all'indice per «revisionismo», dal 1977 in Australia poi negli Usa, docente nella New School of Social Research di New York e nell'ELTE.)
 1996: «Havel o Kundera?». *Lettera internazionale*, 47: 12-14.
 Inoltre: Heller, Fehér, 1991; 1992 e Heller, Fehér, Márkus, 1983; 1992.

Ferroni, Giulio

1991: «La storia letteraria: dalla storia delle strutture alla disseminazione della storia» = AA.VV., 1991e, 69-87.

Fokkema, Douwe

1984: *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publ. Co.
 1995: «Strategie e tecniche del postmodernismo: costruzioni pragmatiche e analisi testuale». Dattiloscritto (di una conferenza tenuta al convegno «I metodi del confronto: riscrittura delle discipline», organizzato dall'Associazione per gli studi di teoria e storia comparata della letteratura, Istituto Banfi di Reggio Emilia, 18-20 maggio 1995).

Fónagy, Iván

(1920, dal 1950 ricercatore nell'Istituto linguistico della MTA, dal 1970 al 1987 dirige programmi di ricerca nel CNRS di Parigi; studioso di fonetica, psicolinguistica e psicoanalisi).

Soltész, Katalin

(1926-1994, dal 1949 ricercatrice nell'Istituto linguistico della MTA)
 1954: *A mozgalmi nyelvről* (Del linguaggio del movimento operaio). Budapest: Művelt Nép.

Forgács, Zsuzsa

(Laurea nel 1980 a Budapest in filosofia e in storia, dal 1980 al 1993 risiede ininterrottamente negli Stati Uniti, a New York, nella condizione dell'immigrata centro-est-europea; vive prima di espedienti, poi studiando e insegnando sociologia, e collaborando con riviste letterarie americane; diviene scrittrice bilingue; dal 1993 passa alternativamente da Budapest alla capitale americana come letterata libera professionista.)
 1995: *A talált nő* (La donna trovata). Szeged: QED.

Foucault, Michel

1971: *L'archeologia del sapere* (1969). Milano: Rizzoli.

Freschi, Marino

1992: «Postfazione» a Perutz, Leo. *Di notte sotto il ponte di pietra*. Roma: edizioni e/o.

Freud, Sigmund

1978: *Autobiografia. Opere*. Torino: Boringhieri. Vol. X (1924-1929): 71-141.

Fried, István

(1934, dal 1973 al 1984 ricercatore e funzionario della Biblioteca Nazionale di Budapest, dal 1982 docente di letteratura comparata nell'Università di Szeged.)
 1982: «A kelet-közép-európai regény kialakulásához (Contributo alla genesi del romanzo centro-est-europeo)» = AA.VV., 1982a, 517-539.

Füzi, László

(1955, storico e critico letterario, redattore della rivista letteraria *Forrás* [Fonte] di Kecskemét.)

1990a: «A nyolcvanas évek irodalma I (La letteratura degli anni ottanta I)». *Jelenkor*, 11: 911-921.

1990b: «A nyolcvanas évek irodalma II (La letteratura degli anni ottanta II)». *Jelenkor*, 12: 1031-1043.

Gadamer, Hans Georg

1985: *Verità e metodo*. Milano: Bompiani. Trad. e cura di Gianni Vattimo.

Gáll, István

(1931-1982, scrittore e giornalista, redattore di giornali militari, drammaturgo della Radio di Stato.)

1980: «Péter, küzdjünk meg? (Péter, ci vogliamo battere?)». *Valóság*, 5: 43-56.

Gambaro, Fabio

1993: *La Neoavanguardia*. Milano: Mursia.

Garaczi, László

(1956, insegnante, poeta, narratore, drammaturgo libero professionista, esperto di tecnica della comunicazione; poetica: attraverso la libera sperimentazione delle forme linguistiche, al di là dei generi letterari, un'architettura testuale montaggio di frammenti; la molteplicità degli stili usati e la varietà dei modi narrativi nei singoli testi lo avvicinano a Esterházy, ma su un personale agnosticismo legato alla sensazione di «una vita quotidiana miserabile», quella attuale, resa tramite un ritmo narrativo fortemente accelerato e sperimentata dalla posizione dell'*enfant terrible* postmoderno.)

1986a: *A terület visszafoglalása a madaraktól* (La riconquista del territorio contro

gli uccelli). Budapest: Magvető.

1986b: *A szinkópa-hal rejtély* (Il segreto del pesce sincope) = 1986a, 69.

1986c: *Mák* (Sul tram) = 1986a, 10.

1986d: *Az utolsó kópia* (L'ultima copia) = 1986a, 82.

1989a: *Tartsd a szemed a kigyón* (Tieni gli occhi sul serpente!). Budapest: Holnap.

1989b: *Éjfél után ne válogass!* (Dopo mezzanotte non essere schizzinoso!) = 1989a, 37-39.

1996a: *Il segreto del pesce sincope* (A szinkópa-hal rejtély) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1986b).

1996b: *Semi di papavero* (Mák) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1986c).

1996c: *L'ultima copia* (Az utolsó kópia) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1986d).

1996d: *Dopo mezzanotte non essere schizzinoso!* (Éjfél után ne válogass!) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1989b).

Garavini, Fausta

1983: *Itinerari a Montaigne*. Firenze: Sansoni.

Göncz, Árpád

(1922, nel 1944 laureato in giurisprudenza, nel 1956 in agronomia, nel 1957 condannato all'ergastolo, dal 1963 libero per amnistia, scrittore-drammaturgo-traduttore libero professionista, 1989-1990 presidente dell'Unione degli scrittori, dal 1990 presidente della Repubblica Ungherese.)

1991: *Gyaluforgács. Esszék, jegyzetek, interjúk* (Segatura. Saggi, annotazioni, interviste). Budapest: Pesti Szalon.

1994: *Ritorno a casa. Racconti* (Hazaérkezés. Elbeszélések). Trad. di M. e E. Santelli. Introduzione di G. Pressburger. Palermo: Ila palma - Edizioni Associate.

Grana, Gianni

1986: *Novecento. Le avanguardie letterarie. Cultura e politica. Scienza e arte dalla scapigliatura alla neoavanguardia attraverso il fascismo*. Milano: Marzorati.

Grendel, Lajos

(1948, scrittore di lingua ungherese in Slovacchia, dal 1992 direttore della rivista, e casa editrice, *Kalligram* di Bratislava; poetica: racconti lunghi sugli intellettuali e borghesi della piccola città di provincia di oggi, in un'ironico quadro del destino della minoranza etnica ungherese in Slovacchia; pastiche di realtà, fiaba, mito e analisi intellettuale, «confusione» fra interpretazioni di diversi protagonisti dello stesso tipo di esistenza umana; dopo un primo volume di racconti, *Infedeli* [Hűtlenek, 1979], nel 1981 il successo con *Tiro a segno* [Éleslövész, un labirinto rivelatorio della condizione umana centro-europea, nella sua versione forse più emblematica dell'intellettuale di una esigua minoranza etnica, in zona di frontiera, vi si compiono tre «regolamenti di conti»: con la Storia, con la Letteratura e uno Finale la cui conclusione è la, rischiosa ma necessaria, reinterpretazione costante di sé e della storia nella indistinguibilità tra documento e *fiction*]; romanzi tra cui *Gang* [Galeri, 1982], *Rotture* [Szakítások, 1989] e *Teseo e la vedova nera* [Thészeusz és a

fekete özvegy, 1991, dove in una sorta di autoironico «intrattenimento colto» si narra il destino del personaggio, considerato simbolico, di uno storico ungherese in Cecoslovacchia, vagante nel labirinto dei compromessi e dei sentimenti].)

1981: *Éleslövész* (Tiro a segno). Pozsony-Bratislava: Madách (trad. francese = 1986)

1986: *Tir a balle. Antiroman d'une minorité nationale*. Trad. di G. Ripault. Paris: Editions L'Harmattan (trad. di 1981).

1990: *Vezéráldozat* (Sacrificare la regina). 2000, 5: 25-28 (= anche 1993, 38-47).

1993: *Az onirizmus tréfái* (Gli scherzi dell'onirismo). Budapest: Széphalom Könyvműhely.

1996: *Sacrificare la regina* (Vezéráldozat) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1990).

Grünbaum, Adolf

1988: *I fondamenti della psicoanalisi*. Milano: Il Saggiatore.

Gyekiczky, Tamás

(1955, 1979-1984 ricercatore poi docente di filosofia nell'ELTE, dal 1988 ricercatore nell'Istituto sociologico della MTA.)

1989: «A szó veszélyes fegyver». *Adalékok az ötvenes évek ideológiai szerkezetének leírásához* («la parola è arma pericolosa»). Materiali per descrivere la struttura dell'ideologia caratteristica negli anni cinquanta. Budapest: MTA Szociológiai Kutató Intézet.

Habermas, Jürgen

1979: *Per la ricostruzione del materialismo storico*. Milano: Etas Libri. Trad. di F. Cerutti. (Traduzione parziale di *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.)

Handke, Peter

1995: *Infelicità senza desideri* (1972). Milano: Garzanti. Trad. di B. Bianchi, nota critica di G. Cusatelli.

Hankiss, Elemér

(1928, ricercatore nell'Istituto letterario poi in quello sociologico della MTA, 1990-1994 presidente della Televisione di Stato.)

1985: *Az irodalmi mű, mint komplex modell* (L'opera letteraria come modello complesso). Budapest: Magvető.

Haraszti, Miklós

(Nato a Gerusalemme nel 1945, laureato nel 1970 in filosofia a Budapest, scrittore libero professionista, dal 1981 al 1989 redattore di *Beszélő* [Parlatorio], la più importante rivista *samizdat* del periodo, dal 1973 all'indice per *Darabbér* [Stipendio a cottimo, sociografia], studioso dell'arte eterodiretta.)

1982: «A hivatalos kultúra életereje (La forza vitale della cultura ufficiale)» = AA.VV., 1982d, 70-81.

1986: *A cenzúra esztétikája* (L'estetica della censura, 1980). Budapest: AB Független Kiadó. (Questa edizione *szamizdat* è seguita, nel 1990, da una edizione «legale».)

Harvey, David

1993: *La crisi della modernità* (1990). Milano: Il Saggiatore.

Hassan, Ihab

1984: «La questione del postmodernismo» (1981) = AA.VV., 1984, 99-106.

Hegedüs, András

(1922, ingegnere, 1951-1956 più volte ministro, nel 1956 primo ministro, 1957-1973 nella direzione di vari istituti accademici di ricerca, dal 1973 all'indice per la sua «visione politica e ideologica divergente» da quella del Partito.)
1988: «A funkcionárius (Il funzionario)». *Századvég*, 6-7: 123-133.

Hegedüs T., András., Forray R., Katalin

1989: *Az újjáépítés gyermekei - a konszolidáció gyermekei* (I figli della «ricostruzione» - i figli del «consolidamento [politico]»). Budapest: Magvető.

Hegy, Lóránd

(1954, 1977-1989 nel Gruppo di ricerca sulla storia dell'arte presso la MTA, 1989-1990 cura i rapporti internazionali della Galleria d'Arte di Budapest, dal 1990 direttore del Museum für Moderne Kunst/Stiftung Ludwig Wien.)

1983: *Új szenzibilitás* (Nuova sensibilità). Budapest: Magvető.

1986: «Postmodernismo» = AA.VV., 1986c, 814-817.

1989: *Avantgarde és transzavantgarde* (Avanguardia e transavanguardia). Budapest: Magvető.

1994: «Az új szenzibilitás és az új festészet kibontakozása 1980-1986 (Il dispiegarsi della nuova sensibilità e della nuova pittura 1980-1986)» = AA.VV., 1994b, 89-101.

Heidegger, Martin

1976a: «Brief über den Humanismus (1946)». *Wegmarken. Gesamtausgabe*, vol. 9. Frankfurt: Klostermann. 313-365.

1976b: «Vom Wesen der Wahrheit (1930)». *Wegmarken. Gesamtausgabe*, vol. 9. Frankfurt: Klostermann. 177-203.

1989: *Lét és idő* (Essere e tempo, 1927). Budapest: Gondolat.

1994: «Lettera sull'umanesimo (1946)». *Segnavia*. Milano: Adelphi. 267-317.

1995: *Essere e tempo* (1927). Milano: Longanesi. Trad. di P. Chioldi.

Hekerle, László

(1956-1986, studioso di letteratura italiana, scrittore, critico letterario, tra i fondatori della rivista universitaria *Medvetánc* [Ballo dell'orso]; considerato il più autentico teorico [ma inespresso] della postmodernità letteraria ungherese.)

1988a: *A nincstelenség előtt* (Di fronte alla nullatenenza). A cura di R. Abody.

Premessa di P. Balassa. Budapest: Magvető.

1988b: «Mi a beteg? (Cos'è malato?, 1985)» = 1988a, 32-37.

1988c: «Magyar műbírálat (Critica artistica ungherese, 1986)» = 1988a, 98-104.

1988d: «Előszó *Fiatal költők versei* elé (Premessa alle *Poesie di poeti giovani*, 1984)» = 1988a, 142-144.

1988e: «Ne félj! (Non aver paura!, 1985 [ma data non certa])» = 1988a, 129-132.

1988f: «(Ha egy mély nyárvégi éjszakán...) [Se una notte profonda di fine estate..., 1984]» = 1988a, 163.

Heller, Ágnes

(1929, filosofa, allieva di Gy. Lukács, dal 1973 all'indice per «revisionismo», dal 1977 vive prima in Australia poi negli Usa, attualmente docente della New School for Social Research di New York e dell'ELTE di Budapest; si autodefinisce parte della prima generazione postmoderna ungherese.)

1970: *A mindennapi élet* (La vita quotidiana). Budapest: Gondolat.

1975: *Sociologia della vita quotidiana*. Roma: Editori Riuniti.

1979: *Morale e rivoluzione*. Roma: Savelli.

1987: Risposta a «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)» = AA.VV., 1987, 257-260.

1994: *Etica generale* (1988). Bologna: Il Mulino.

Heller, Ágnes., Fehér, Ferenc

1991: «Egy gesztus története. Lukács-tanítványok kerekasztal-beszélgetése a Budapesti Iskoláról (Storia di un gesto: tavola rotonda degli allievi di Lukács sulla Scuola di Budapest)». *Alföld*, 5: 57-69.

1992: *La condizione politica postmoderna* (1988). Genova: Marietti.

Heller, Ágnes., Fehér Ferenc., Márkus György

1983: *La dittatura sui bisogni*. Milano: SugarCo.

1992: *Diktatúra a szükségletek felett* (La dittatura sui bisogni). Budapest: Cserépfalvi.

Herczeg, Gyula

(1920-1994, studioso di linguistica e di stilistica ungherese e italiana, autore tra l'altro di un vocabolario italiano-ungherese, di una grammatica descrittiva della lingua italiana, di saggi linguistico-stilistici su Dante, Leopardi, Manzoni, Ariosto; professore nell'Università di Pécs e, dal 1966, libero docente nell'Università di Firenze.)

1979: *A modern magyar próza stílusformái* (Le forme stilistiche della prosa ungherese moderna). Budapest: Tankönyvkiadó.

Héra, Zoltán

(1929-1987, scrittore e traduttore, critico letterario del quotidiano del Psou, *Népszabadság*.)

1985: «Az irodalom esélyei (Le opportunità della letteratura)». *Népszabadság*, 19

ottobre: 16.

Holland, Norman N.

1992: «Posztmodern pszichoanalízis (Psicoanalisi postmoderna)». = AA.VV., 1992c, 426-429.

Horváth, János

(1878-1961, co-fondatore nel 1911 della Società ungherese di storia della letteratura, 1923-1948 docente di storia della letteratura nell'ELTE; il più complesso e rappresentativo storico e teorico, nel novecento, della letteratura ungherese.)

1976: *A magyar irodalom fejlődéstörténete* (Storia dello sviluppo della letteratura ungherese, 1908, 1922-1923, 1926). Budapest: Akadémiai.

Horváth, Márton

(1906-1987; 1948-1956 tra i dirigenti della politica culturale, dal 1957 prima direttore del Museo della Letteratura «Petőfi» di Budapest, poi del Centro di produzione cinematografica Hunnia.)

1950: *Lobogóink: Petőfi. Irodalmi cikkek és tanulmányok* (La nostra bandiera è: Petőfi. Articoli e saggi letterari). Budapest: Szikra.

Hoy, David C.

1990: *Il circolo ermeneutico*. Bologna: Il Mulino.

Hunter, Sam

1993: «La giornata di un critico a New York». *Campo*, 6-7: 130-131.

Ignotus

(Pseudonimo di Hugó Veigelsberg; 1869-1949, di famiglia ebrea di lingua tedesca, è poeta e scrittore ungherese, critico e giornalista [1891-1906 per *A Hét*, La settimana, rassegna politica e letteraria di orientamento culturale francesizzante, è reporter dalla Germania, dall'America e nei Balcani], nel 1908 si trova tra i fondatori della rivista *Nyugat* [Occidente], di cui diviene direttore nel 1908-1929; nel 1919, dopo la sconfitta della Repubblica dei consigli, emigra a Vienna e Berlino, da dove continua a dirigere *Nyugat*; dal 1938 in esilio definitivo negli Usa; poetica: tra i maggiori protagonisti della sprovvincializzazione culturale dell'Ungheria, in poesia si richiama al modernismo occidentale, nei racconti tematizza i valori del liberalismo impegnato, tra cui l'emancipazione femminile [come pretesto dell'affermazione della «diversità»], come critico d'arte sostiene la pluralità dei punti di vista e la «qualità» artistica [«L'arte conosce un'unica legge: fa' quello che vuoi purché tu lo sappia fare»]; tra le opere: *I dolori di Slemil* [Slemil keservei, 1891, romanzo in versi]; *Poesie* [Versek, 1894]; *Confessioni* [Vallomások, 1894, racconti]; *Lettere di donna Emma* [Emma asszony levelei, 1893-1906, lettere fittizie]; *Tentativi, articoli, quadri* [Kísérletek, cikkek és képek, 1910]; *La via della Nyugat* [A Nyugat útja, 1930, saggio].)

1909: *Feljegyzések* (Annotazioni). Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata.

Illyés, Gyula

(1902-1983, scrittore, poeta, traduttore; nel movimento socialista studentesco, 1922-1926 studia alla Sorbona, diviene amico e traduttore dei surrealisti [Aragon, Éluard, Tzara, Cocteau]; negli anni trenta è esponente del movimento degli scrittori populistici, nel 1934 è delegato al I congresso internazionale degli scrittori nell'Urss, 1937-1941 con Mihály Babits condirettore di *Nyugat* [Occidente]; dal 1945 s'impegna nella riforma agraria e diviene deputato del Partito nazionale contadino, 1946-1949 redattore della rivista di cultura e letteratura populista *Válasz* [Risposta], dal 1949 si ritira a scrittore libero professionista; poetica: dalla visione espressionista e surrealista della campagna, all'idea della «missione per la comunità», alla scelta del realismo, al romanzo autobiografico e di formazione; celebre la sua poesia *Una frase sulla tirannia* [Egy mondat a zsarnokságról, 1950, 1956; it. 1961, 1986]; dagli anni sessanta analisi del rapporto passato-presente, di quello fra moralità e potere, ecc. in testi poetici, teatrali, autobiografici e in romanzi-saggio.)

1986: *Europa*. Venezia: Marsilio. Trad. di Sauro Albisani, pref. di Miklós Hubay.

Imre, László

(1944, dal 1969 docente di storia della letteratura ungherese nell'Università di Debrecen.)

1990: *A magyar verses regény* (Il «romanzo in versi» ungherese). Budapest: Akadémiai.

Jameson, Fredric

1989: *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (1984). Milano: Garzanti.

Jastrzebska, Jolanta

1994: «A magyar modernizmus (Il modernismo ungherese)». *Literatura*, 1: 36-44.

Jauß, Hans Robert

1994: «Az irodalmi posztmodernség (La postmodernità letteraria)». *Literatura*, 2: 121-139. (Relazione introduttiva a un convegno internazionale sul postmoderno, organizzato a Pécs, Ungheria, nel novembre 1993.)

Jencks, Charles

1977: *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy.

1980: «Introduction» = AA.VV., 1980, 4-20.

Jenei, László

1990: A cura di. «A politika erkölcsstelensége. Interjú Schwajda Györggyel a 70-es évekről (La immoralità della politica. Intervista a György Schwajda, drammaturgo, sugli anni settanta)». *Orpheus*, 4: 119-125.

József, Attila

(1905-1937, poeta; dal sottoproletariato ai salotti del radicalismo liberale di Budapest, a Vienna, Parigi, al Partito comunista clandestino, al divano dello psicoanalista, all'ospedale psichiatrico, al suicidio, fino a essere poeta di culto della politica culturale del Quarantennio e, contemporaneamente ma con intenti diversi, dell'opposizione letteraria; *poetica*: costruzione di un moderno immaginario poetico metropolitano intrecciato a strati poetico-linguistici tradizionali e popolari, attraverso l'anarchismo poetico, il rivoluzionarismo politico e il freudo-marxismo; immaginazione poetica protopostmoderna fatta di «morte di dio», assenza del padre, perdita della madre, colpe inafferrabili, nostalgie di gioia di vivere e di serenità, in cerca dell'io, evocato come un tu.)

1976: *József Attila válogatott levelezése* (Carteggio scelto di Attila József). A cura di Fehér, E. Budapest: Akadémiai Kiadó - MTA Irodalomtudományi Intézete - PIM.

1984a: *József Attila összes versei I. 1916-1927, II. 1928-1937* (Tutte le poesie di Attila József I 1916-1927, II 1927-1937). A cura di B. Stoll. Budapest: Akadémiai. 2. voll.

1984b: *József Attila* (Attila József, 1924) = 1984a, I, 342.

1984c: (*Ne légy szeles...*) [...] = 1984a, II, 476. Frammento senza data.

1988: *La coscienza del poeta*. A cura di B. Tóttösy. Roma: Lucarini. (Antologia di scritti di teoria estetica, sociale, politica, di testi autobiografici, di frammenti poetico-psicoanalitici tra cui il poema *Elenco di libere associazioni in due sedute*.)

Kálmán C., György

1992: «A harmincas évek elbeszélő szövegei: terminológia és tipológia (I testi narrativi degli anni trenta: terminologia e tipologia)». *Literatura*, 3: 256-268.

Kapitány, Ágnes., Kapitány, Gábor

(sociologi e antropologi culturali nell'Istituto sociologico della MTA.)

1995: *Rejtjelek 2: fejezetek a mindennapi élet antropológiájából* (Segnali celati 2: capitoli di antropologia della vita quotidiana). Budapest: Kossuth.

Karátson, Endre

(1933, scrittore, dal 1956 vive in Francia, docente di letteratura comparata nell'Università di Lille.)

1969: *Le symbolisme en Hongrie*. Paris: P.U.F.

1982a: «Akiről nem beszélünk, avagy az öncenzúra logikája (Coei di cui non parliamo, ovvero la logica dell'autocensura)» = AA.VV., 1982d, 9-24.

1982b: vedi AA.VV., 1982d.

Kardos G., György

(1925, scrittore, giornalista, 1945-1951: in Palestina.)

1985: «Hogyan viselkedjünk a fiatal írókkal? (Come ci dobbiamo comportare con gli scrittori giovani?)». *Élet és Irodalom*, XXXI: 14.

Karinthy, Ferenc

(1921-1992, figlio di uno tra i maggiori scrittori della rivista *Nyugat*; 1949-1950 drammaturgo del Teatro nazionale, 1951-1953 giornalista di quotidiani politici governativi, 1953-1960 drammaturgo in vari teatri della capitale e della provincia, 1960-1970 presidente di una storica squadra di calcio di Budapest; *poetica*: un realismo intriso di grottesco come qualità narrativa essenziale, sospesa tra il 1949 e il 1953 per preferirvi lo «schematismo» del realismo socialista; dopo Muratori [1950], è del 1953 *Primavera di Budapest*, l'opera di rottura con quest'ultimo, di grande successo anche internazionale e cinematografico; dal 1970 abbandona il realismo per scegliere l'assurdo e la parabola con *Epepe*, un romanzo psicologico sull'ansia epocale.)

1950: *Kömlivesek* (Muratori). Budapest: Athenaeum.

Kassai, György

(1922, linguista, traduttore letterario, dal 1962 vive in Francia.)

1982: «Nyelv és öncenzúra (Linguaggio e autocensura)» = AA.VV., 1982d, 25-39.

Kearney, Richard

1984: A cura di. «Dialogues with Jacques Derrida». *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. Manchester: Manchester University Press.

Kelemen, János

(1943, filosofo del linguaggio e di storia della filosofia nell'ELTE, direttore del Dipartimento di italianistica nell'Università di Szeged, già addetto culturale ungherese in Italia.)

1994: «L'integrazione culturale nella nuova realtà europea e l'illuminismo». *Profilu ungheresi e altri saggi*. Messina: Rubbettino. 139-151.

Kenyeres, Zoltán

(1939, storico e critico letterario, insegna nell'Università di Budapest.)

1971: «Lukács György és a magyar kultúra II (Gy. Lukács e la cultura ungherese II)». *Kritika*, 3.

1993a: «A befejezetlen múlt. Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről I-III (II passato non concluso. Su alcune questioni della nostra storiografia letteraria I)». *Irodalomtörténet*, 1-2: 18-38.

1993b: «A befejezetlen múlt. Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről I-III (II passato non concluso. Su alcune questioni della nostra storiografia letteraria II)». *Irodalomtörténet*, 3: 451-507.

1993c: «A befejezetlen múlt. Irodalomtörténet-írásunk néhány kérdéséről I-III (II passato non concluso. Su alcune questioni della nostra storiografia letteraria III)». *Irodalomtörténet*, 4: 950-969.

Keresztury, Tibor

(1962, critico, redattore della rivista *Alföld* [Pianura] di Debrecen.)

1990: = Füzi, 1990b, 1041.

1991: *Féltérpeszben. Arcképek az újabb magyar irodalomból* (A gambe mezzo divaricate. Ritratti di letteratura ungherese recente). Budapest: Magvető.

Kibédi Varga, Áron

(1930, dal 1948 in Olanda, poeta, teorico, storico della letteratura francese nell'Università Libera di Amsterdam.)

1986: «Récit et postmodernité» = AA.VV., 1986a, 1-16.

1994: «Az irodalomtörténet válságai (Le crisi della storiografia letteraria)». *Literatura*, 1: 101-108.

Kiefer, Ferenc

(1931, dal 1973 ricercatore dell'Istituto linguistico della MTA, dal 1982 anche docente universitario di linguistica e di logica simbolica, redattore degli *Acta linguistica* di Budapest, presidente del Comitato ungherese della Società linguistica europea.)

1990: «Paradigmaváltás a nyelvudományban is? (Cambiamento di paradigma anche nella scienza linguistica?)». *Magyar Tudomány*, 9: 1031-1041.

Kiš, Danilo

1988a: *Enciclopedia dei morti*. Trad. di L. Costantini. Milano: Adelphi.

1988b: *È glorioso morire per la patria* = 1988a, 121-127 (vedi anche Esterházy, 1986s).

1994: *Kételyek kora. Esszék, tanulmányok* (L'epoca dei dubbi. Tentativi, saggi). Pozsony-Újvidék: Kalligram-Fórum.

Kis, János

1983: vedi Bence, Kis, 1983

Kolakowski, Leszek

1989: «A kommunizmus mint kulturális jelenség (Il comunismo come fenomeno culturale)». 2000, 4: 6-12.

1992: *Presenza del mito* (1972). Bologna: Il Mulino.

Konrád, György

(1933, scrittore, saggista, sociologo; laureato in ungherese, 1959-1965: ispettore dell'assistenza ai giovani; 1965-1973: «sociologo della città» nell'Istituto di ricerche urbanistiche del Comune di Budapest; dal 1974 scrittore libero professionista; 1974-1988 in Ungheria all'indice [per il romanzo *Il fondatore di città*, A városalapító, 1973, e per essere stato nel 1973-1974 autore, insieme con Iván Szelényi, del saggio *La via intellettuale al potere di classe*, Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz], acquista grande notorietà all'estero; negli anni ottanta esponente dell'opposizione democratica e dal 1989 dirigente del Partito dei Liberi democratici; 1990-1993, presidente del PEN Club internazionale; poetica: muove da Tolstoj, Gogol e Gonciarov, attraverso Krúdy, per arrivare nel 1969 al *nouveau roman* su temi come la felicità dell'individuo negata dall'intervento statale [*Il visitatore*, A látogató; it.

1975] e, più tardi, per l'appunto la responsabilità dell'intellettuale che nel socialismo reale si trova al potere [*Il fondatore di città*, romanzo scritto nel 1973, stampato nel 1977, ma solo nel 1992 in versione integrale], o ancora su temi come le «trappole storiche» per l'intelligenza ungherese [*Il complice*, it. con il titolo *Il perdente*, Milano: Anabasi, 1995].)

1975: *Il visitatore* (A látogató, 1969). Milano: Bompiani. Trad. di M. Martinelli Molnár.

1984: «Lo scrittore di Stato (1982)». *Lettera Internazionale*, 2: 48-51.

1992: *A városalapító* (Il fondatore di città, 1969-1973). Budapest: Pesti Szalon.

Konrád, György., Szelényi, Iván

1989: *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz. Esszé 1973-1974* (La via intellettuale al potere di classe. Saggio 1973-1974). Budapest: Gondolat. (Una prima pubblicazione, nella stampa in esilio, risale al 1978.)

Kornis, Mihály

(1949, scrittore, drammaturgo; 1974-1978 collaboratore della Radio; dal 1979 lavora per il cinema e, come drammaturgo, in vari teatri; dal 1991 direttore artistico del Teatro Katona di Budapest; dal 1973 ininterrotto impegno nell'opposizione democratica; poetica: racconti e testi teatrali costruiti, con intensa fantasia linguistica a partire dall'assurdo est-europeo, sul mito [grottesco] del «piccolo uomo di Budapest» fra tragico e comico, sacro e profano [*Alleluia*, Halleluja]; sull'impossibilità della redenzione [*Kozma*] o sulla «solitudine dell'autore est-europeo» [*Punizioni*, Büntetések].)

1981: *Végre élsz* (Finalmente vivi). Budapest: Szépirodalmi. (Per una seconda edizione «non censurata e parzialmente riveduta»: Budapest, Cserépfalvi, 1992).

Kosztolányi, Dezső

(1885-1936; poeta, narratore, traduttore; dal 1906 redattore del *Budapesti Napló* [Diario di Budapest, quotidiano politico]; al centro della vita letteraria, è amico di Mihály Babits, con cui collabora attivamente a *Nyugat* [Occidente]; è però grande antagonista di Endre Ady, anch'egli uno dei massimi autori della rivista; sostiene il giovane Attila József; autore nel 1913 di una celebre antologia, *Poeti moderni europei* [Modern költők]; dal 1920 è redattore del quotidiano indipendente *Pesti Hírlap* [Giornale di Pest] e dal 1930 primo presidente del PEN club ungherese; nel 1933 rompe con Babits a causa di *Esti Kornél*, considerato da Babits un elogio dell'incoerenza etica; poetica: innovazione fondata però sul più grande rispetto per le qualità della lingua ungherese; ha successo nel 1910 con *I lamenti del povero bambino* [A szegény kisgyermek panaszai], poesie sul tema del mondo nemico e, nel 1924, con *I lamenti dell'uomo mesto* [A bús férfi panaszai], poesie sulla morte; il singolo in balia di forze maggiori di lui è il suo tema, trattato in romanzi che negli anni venti si presentano come parabole esistenziali [*Nerone, il poeta sanguinario*, Nero, a véres költő, 1922, it. 1933; *Anna Édes*, Édes Anna, 1926, it. 1937; *L'allodola*, Pacsirta, 1924, it. 1939] imperniati sulla visione freudiana dell'individuo, quindi non sulla storia ma sul sentimento esistenziale dei personaggi; nel 1933 pubblica *Esti Kornél*

(it. 1990b), romanzo in cui alla soggettività poetica forte subentra il dialogo fra lo scrittore e il suo «doppio», un tema amato dai postmoderni.)

1990a: «Ákombákom (Scarabocchio, 1935)». *Nyelv és lélek* (Lingua e anima). A cura di P. Réz. Budapest: Szépirodalmi - Fórum. 451.

1990b: *Le mirabolanti avventure di Kornél* (Esti Kornél). Roma: edizioni e/o. Trad. (di 13 delle 18 novelle del ciclo di *Esti Kornél*) e postfazione di B. Ventavoli.

1994: *Esti Kornél* (Kornél Esti, 1925-1933). *Kosztolányi Dezső összes novellája* (Tutte le novelle di Dezső Kosztolányi). A cura di P. Réz. Budapest: Helikon. 757-989.

Köhler, Erich

1982: «Sistema dei generi letterari e sistema della società (1977)» = AA.VV., 1982e, 13-31.

Köhler, Michael

1984: «"Postmodernismo": un panorama storico-concettuale» (1977) = AA.VV., 1984, 109-123.

Könczöl, Csaba

(1947, slavista, critico letterario, traduttore.)

1988: «Lehetséges a remekműnek szociológiája? (Un'opera d'arte riuscita può avere un suo orizzonte sociologico?)». *Valóság*, 8: 80-92.

Köpeczi, Béla

(1921, storico e critico letterario, dal 1949 nel governo politico-culturale dell'editoria, dal 1965 docente universitario di letteratura francese a Budapest, 1982-1988 ministro della cultura.)

1965: vedi AA.VV., 1965.

1970: vedi AA.VV., 1970.

Krasztev, Péter

1993: AA.VV., 1993c.

Krúdy, Gyula

(1878-1933; scrittore, giornalista; lontano da ogni gruppo letterario, legato solo alla *bohème* budapestina; parte dai grandi narratori del romanticismo ungherese, Mór Jókai e Kálmán Mikszáth, sulla scia di Dickens, Maupassant, Zola e Turgenev, con attenzione a Boccaccio; dopo un breve intermezzo su temi borghesi urbani, sceglie definitivamente il motivo per lui essenziale, la provincia ungherese con al centro la *gentry*, rappresentata da un alter ego dello scrittore, un *Sindbad* [Szindbád, it. 1993] ungherese, eternamente in viaggio tra coordinate temporali e spaziali incerte, unicamente impegnato a costruire e decostruire illusioni, in un tessuto narrativo in cui protagonista è la memoria lirico-nostalgica dell'individuo obbligato alla modernità; dopo il 1920 la memoria diventa ironica autobiografia in *La bella vita di Kázmér Rezeda* [Rezeda Kázmér szép élete, 1933].)

1982: *La via della mano d'oro* (da: Az Aranykéz utcai szép napok). Torino: La Rosa. A cura di G. Cavaglià.

1983: *La carrozza cremisi* (A vörös postakocsi). Casale Monferrato: Marietti. Trad. di G. Cavaglià.

1993: *Sindbad. Treni, slitte e tappeti volanti* (da: Szindbád). Roma: Biblioteca del Vascello. A cura di M. D'Alessandro.

Kuhn, Thomas

1978: *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962). Torino: Einaudi.

Kukorelly, Endre

(1951; poeta, narratore; 1969-1974 operaio, dal 1974 archivista del Museo Letterario «Petőfi» di Budapest; si laurea nel 1981 in storia e letteratura ungherese all'ELTE; 1981-1985 redattore della rivista dell'ELTE, *Jelenlét* [Presenza], dal 1983 collabora con il periodico *Újhold-Évkönyv*, diretto da Ágnes Nemes Nagy, prima sostenitrice degli scrittori postmoderni; dal 1987 redattore della casa editrice Pallas; nel 1989 redattore di *A '84-es kijárat* [L'uscita '84], rivista *underground* e nel 1990-1992 redattore per la poesia di *Magyar Napló* [Diario ungherese], settimanale dell'Unione degli scrittori; dal 1992, con la stessa funzione, passa a *Magyar lettre internationale* di Budapest [in stretti rapporti con *Lettera internazionale* di Roma e altre nove edizioni nazionali in Europa della medesima rivista]; da anni insegna *creative writing*, prima all'Accademia delle Belle Arti di Budapest, poi nell'Università di Szeged; la sua parabola va dal successo di pubblico dei primi anni ottanta [da poeta anti-lirico che, «marciando linguisticamente a folle», per vie grammaticali e stilistiche improprie, lavora sulle questioni esistenziali più sottili, meno percettibili] all'attuale condizione di maggior esponente, con P. Esterházy, della postmodernità letteraria ungherese.)

1982: *Strand* (Spiaggia). *Kortárs*, 5 (= anche 1993h).

1984: *A valóság édessége*. (La dolcezza della realtà). Budapest: Magvető. Poesie.

1986: *Manière*. (Maniera). Budapest: Magvető. Poesie.

1987: *A pengeélűre összeszorított száj* (La bocca stretta a mo' di lama affilata). Dattiloscritto, prosa.

1989a: *Én senkivel sem üldögélek* (Io con nessuno mi fermo a sedere). Budapest: Pannon. Poesie.

1989b: *EGY - ÜGY* (UNICA (una-stoltezza) CAUSA) = 1989a, 39 (seconda edizione leggermente modificata = 1993b, 84).

1989c: *A torta* (La torta) = 1989a, 20-21.

1989d: vedi AA.VV., 1989a.

1990a: *Érzelmes iratok* (Documenti sentimentali). 2000, 12: 42-43. Prosa.

1990b: *A Memória-part* (La riva della Memoria). Budapest: Magvető. Prosa.

1990c: *A Memória-part* (La riva della Memoria) = 1990b, 136-144.

1990d: *Dedikálom könyvem* (Dedica a La riva della Memoria, 1989). *Könyvvilág*, 5 (vedi anche 1994j).

1991a: *A Forma teszi Isten képévé az egészet* (È la Forma a rendere il tutto immagine di Dio) = Keresztury, Tibor, 1991, 71-91. Intervista.

- 1991b: *Azt mondja aki él. Versek* (Dice che/chi vive). Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó. Poesie.
- 1991c: *A szomszédban egy* (Nel vicinato una, 1988) = 1991b, 78 (per la traduzione italiana vedi 1996a).
- 1991d: *En nem engedlek el* (Non ti lascio, 1989) = 1991b, 28; 1993b, 127 (per la trad. it. vedi 1996a, 122-123).
- 1991e: *Documenti sentimentali* (Érzelmes iratok). *L'Altra Europa*, 10: 48-49. Trad. e presentazione di Tóttössy, B. = Tóttössy, 1996b (trad. di 1990a).
- 1992: *A beszéd és a szabály* (Il discorso e la regola). *Pompeji*, 2: 57-62 = anche 1995e (una variante). Prosa.
- 1993a: *Könnyű elakadni. Ottlik Géza ürügyén* (È facile arenarsi. Il pretesto è Géza Ottlik). Dattiloscritto, prosa.
- 1993b: *Egy gyógynövény-kert* (Un orto di erbe medicinali). Budapest: Magvető. Poesie
- 1993c: *Hazai szakaszok* (1987) (Movimenti nostrani [1987]) = 1993b, 12-13.
- 1993d: *Járás* (1990) (Camminata [1990]) = 1993b, 31-32.
- 1993e: *Azt mondja aki él* (Dice che/chi vive, 1986) = 1993b, 41.
- 1993f: *Ezek könnyű sebek* (Ferite leggere, 1986) = 1993b, 118.
- 1993g: *A torta* (1990) (La torta [1990]) = 1993b, 33-34.
- 1993h: *Strand* (1982) [Spiaggia (1982)] = 1993b, 69 (trad. = 1996a, 114-5).
- 1993j: *Tizennégy Budapest-sor* (Quattordici versi su Budapest) = 1993b, 66.
- 1993k: *Május egy* (1989) (Primo maggio [1989]) = 1993b, 52.
- 1994a: *Napos terület* (Luogo assolato). Budapest: Pesti Szalon. Prosa.
- 1994b: *Cukrozás* (Gioco con lo zucchero, marzo 1987) = 1994a, 38-41.
- 1994c: *Egy csaknem kész levél egy csaknem kész költőhöz* (Una lettera quasi pronta a un poeta quasi pronto, 17 luglio 1993) = 1994a, 16-19.
- 1994d: *Prózai válasz, költői kérdés. Petri Györgynek* (Risposta prosaica, domanda poetica. A György Petri, 29 giugno 1994) = 1994a, 41-43.
- 1994e: *A Hamburg - Berlin - Berlin - Rostock háromszög* (Il triangolo Amburgo - Berlino - Berlino - Rostock, aprile-maggio 1989) = 1994a, 53-60.
- 1994f: *Nicht alle Tage. Napló és történetek* (Non tutti i giorni. Diario e storie, 9-15 maggio 1994) = 1994a, 123-128.
- 1994g: *Kicsi, vörös ember... Berli napló* (Piccolino, rosso... Diario berlinese, maggio 1992) = 1994a, 83-91.
- 1994h: *Napos terület* (Luogo assolato, 1990) = 1994a, 44-46.
- 1994i: *Ne legyen ilyen* (Non deve esserci una cosa simile, dicembre 1989) = 1994a, 35-37.
- 1994j: *Dedikálom* (La mia dedica, 2 febbraio 1989) = 1994a, 12-15 (vedi anche 1990d e trad. it. 1996c).
- 1994k: *Camminata* (1990) (Járás, 1990) = Tóttössy, 1994b (trad. di 1993d).
- 1994m: Intervista di Gabriela Zver a Endre Kukorely. Dattiloscritto.
- 1994p: *Movimenti nostrani* (1987) [Hazai szakaszok (1987)] = Tóttössy, 1994b, 222-225 (trad. di 1993c).
- 1995a: *Mintha már túl sokáig állna* (Sembra che stia fermo da troppo tempo). Pécs:

- Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó. Prosa.
- 1995b: *Valamely részei* (Certe sue parti) = 1995a, 24.
- 1995c: *Titok, a (3)* (Segreto, il [3]) = 1995a, 148-149.
- 1995d: *É, é, (é), é, n* (I, i, (i), i, o) = 1995a, 152.
- 1995e: *A beszéd és a szabály* (Il discorso e la regola) = 1995a, 7-13. Variante di 1992.
- 1995f: *Ne* (Non) = 1995a, 79.
- 1995g: *Nem készülök fel semmire* (Non mi preparo a niente) = 1995a, 128-133.
- 1995h: vedi AA.VV., 1995.
- 1996a: *Strand - Spiaggia; A zenészek nyakig - Fino al collo i musicisti; A torta - La torta; A szomszédban egy - Nel vicinato una; En nem engedlek - Non ti lascio. Testo a fronte*, 14: 111-124. (Poesie, con testo ungherese a fronte, tradotte in italiano dal poeta ungherese di lingua italiana Tomaso Kemény e presentate da B. Tóttössy [1996a]).
- 1996b: *UNICA (una-stoltezza) CAUSA* (EGY - ÜGY) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1989b).
- 1996c: *La mia dedica* (Dedikálom könyvem, 2 febbraio 1989) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1994j).
- 1996d: *Il discorso e la regola* (A beszéd és a szabály, 1992) = Tóttössy, 1996b (trad. di 1992).
- 1996e: *Ferite leggere* (Ezek könnyű sebek, 1986). Trad. di B. Tóttössy, adattamento poetico di A. Scarponi. Inedito (trad. di 1993f).
- 1996f: vedi Farkas, 1996.

Kulcsár Szabó, Ernő

- (1950, teorico e storicoleggerario, dal 1984 collaboratore della Cattedra di letteratura comparata dell'Università di Bayreuth, Germania; attualmente docente di teoria letteraria nell'Università di Pécs e di letteratura comparata a Budapest, caporedattore della rivista teorica *Literatura* di Budapest; fu il primo in Ungheria a teorizzare la postmodernità letteraria.)
- 1989a: «A modellalkotás nehézségei. Hegyi Lóránd: *Avantgarde és tranzavantgarde*, Budapest, Magvető (Le difficoltà di creare modelli. L. Hegyi: *Avanguardia e transavanguardia*)». *Nagyvilág*, 6: 913-917.
- 1989b: «Klassische Moderne, Avantgarde, Postmoderne. Paradigmen der modernen Literatur angesichts der Krise des ganzheitlichen Denkens». *Neohelicon*, XVI, 1: 29-44.
- 1990a: «Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern. Az irodalmi modernség és az "egész"-elvű gondolkodás válsága (Modernità classica, avanguardia, postmoderno. La modernità letteraria e la crisi del pensiero fondato sul principio dell'"intero")». *Kortárs*, 1: 129-143.
- 1990b: «Szövegkultúra és hagyománytudat. Irodalmunk szellemi helyzetének kérdéséhez (Cultura del testo e coscienza della tradizione. Sullo stato spirituale della nostra letteratura)». *Jelenkor*, 1: 63-73.
- 1990c: «Németh László (László Németh)» = Béládi, 1990a, 646 ss.
- 1991a: «A megszakított folytonosság nyomában. Újra kell-e értelmeznünk a modern

magyar irodalom történetét? (Sulle tracce della continuità interrotta. Occorre reinterpretare la storia della letteratura ungherese moderna?). *Irodalomismeret*, 2: 23-27.

1991b: «"Die Welt zerdacht...": Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne» = AA.VV., 1991d, 29-44.

1992a: «Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben (Tra la legge e la regola. La narrazione come atteggiamento linguistico-poetico nei romanzi degli anni trenta)». *Literatura*, 3: 227-255.

1992b: «A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a 20-as, 30-as évek fordulóján» (Sulle tracce di una modernità divisa: la lirica ungherese a cavallo fra gli anni venti e trenta) = AA.VV., 1992b, 21-53.

1992c: vedi AA.VV., 1992b.

1993a: «Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége (Della possibilità di interpretare la modernità letteraria con il metodo "storico-integrativo")». *Irodalomtörténet*, 1-2: 39-66.

1993b: «A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez (Dissoluzione della simmetria? Un contributo alla questione dell'intertestualità postmoderna)». *Irodalomtörténet*, 4: 655-683.

1993c: *A magyar irodalom története 1945-1991* (Storia della letteratura ungherese 1945-1991). Budapest: Argumentum.

1993d: «A posztmodern és az új érzékenység. Az új nyelvi magatartás irodalmának kialakulása: 1979-1990 (Il postmoderno e la "nuova sensibilità": un nuovo comportamento linguistico e la formazione della corrispettiva scrittura letteraria: 1979-1990)» = 1993c, 144-189.

1993f: «Okulj, magyar: Hegel, Sztálin, Derrida... (Impara, ungherese: Hegel, Stalin, Derrida...)». *Kortárs*, 5: 104-107.

Kundera, Milan

1995: *L'arte del romanzo* (1986). Milano: Adelphi.

Lackó, Miklós

(1921, dal 1954 ricercatore nell'Istituto storico della MTA.)

1975: «A nemzedéki tömörülésről és a szakadásról. A népi mozgalom kezdetei (Dell'unione e della separazione generazionale, 1971)». *Válságok - választások. Történeti tanulmányok a két háború közötti Magyarországról* (Crisi e scelte. Studi storici sull'Ungheria tra le due guerre). Budapest: Gondolat. 13-52.

1981: «A társadalomtudományok szerepe a magyar szellemi életben a két világháború között (La funzione sociale assegnata alle scienze sociali nella vita intellettuale ungherese tra le due guerre)». *Szerep és mű. Kultúrtörténeti tanulmányok* (Funzione sociale e opera. Saggi di storia della cultura). Budapest: Gondolat. 298-340.

Leitch, Vincent B.

1988: *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York:

Columbia University Press.

1992: *Amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika a harmincas évektől a nyolcvanas évekig* (Teoria e critica letterarie in America dagli anni trenta agli anni ottanta). Pécs: JATE BTK. (È la trad. di 1988.)

Lendvai, Ildikó

1984: «Irodalom és/vagy filozófia. A két világháború közti magyar filozófiai gondolkodás lehetőségeiről (Letteratura e/o filosofia: delle possibilità del pensiero filosofico ungherese fra le due guerre)». *Irodalomtörténet*, 4: 889-904.

Lengyel, Péter

(1939, scrittore e drammaturgo; si laurea nel 1962 in spagnolo e russo; 1960-1962 drammaturgo nel Teatro Madách di Budapest, redattore del settimanale dell'Unione degli scrittori ungheresi *Élet és irodalom* [Vita e letteratura]; 1975-1988 giornalista pubblicitario; poetica: da un suo primo realismo passa poi all'uso degli arcaismi, alla parodia, allo humour linguistico; il romanzo di famiglia con lui si trasforma in «storia minima», per tentare, con un metodico quasi ossessivo impegno della memoria, di trovare le tracce di realtà e di origini perdute.)

1978: *Cseréptörés* (Pace! si ricomincia). Budapest: Szépirodalmi.

Litván, György

(1929, nel 1956 per primo chiese l'allontanamento di Rákosi dal Partito; 1958-1962 in carcere; 1971-1991 ricercatore nell'Istituto storico della MTA, dal 1991 direttore di un istituto di ricerca sulla rivoluzione del 1956.)

1990: «Kollektív elfojtás - totális rendszerek (Rimozione collettiva - regimi totalitari)». *Thalassa*, 1: 47-53.

Lotman, Jurij M.

1980: *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. A cura di S. Salvestroni. Roma-Bari: Laterza.

Lotman, Jurij M., Uspenskij, Boris A.

1975: «Sul meccanismo semiotico della cultura». *Semiotica e cultura*. A cura di D. Ferrari-Bravo. Milano-Napoli: Ricciardi.

Lukács, György

(1885-1971; figlio di un banchiere, diviene presto [nel 1908-1918] un grande intellettuale europeo; partecipa come commissario del popolo alla repubblica del consigli [1918-1919], primo esperimento di governo comunista in Ungheria e dal 1919 al 1945 vive in esilio a Vienna, Berlino e Mosca; dal 1945 al 1949 è esponente della politica culturale comunista, docente di estetica e di filosofia della cultura nell'ELTE; nel 1956 è membro del governo rivoluzionario di Imre Nagy e dal 1957 al 1967 si trova in esilio «interno» in Ungheria, espulso dalla vita pubblica; nel 1967 viene riabilitato; è considerato il massimo pensatore marxista del novecento.)

1963: *L'anima e le forme*. Milano: Sugar.

- 1970: *Estetica I-II*. Torino: Einaudi.
 1977a: «Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez (Osservazioni sulla teoria della storia letteraria)». *Ifjúkori művek 1902-1918* (Opere giovanili). Budapest: Magvető. 385-421.
 1977b: «Endre Ady». *Cultura estetica*. Trad. di M. D'Alessandro, introduzione di E. Garroni. Roma: Newton Compton. 45-57.
 1981: «Osservazioni sulla teoria della storia letteraria». *Sulla povertà di spirito. Scritti 1907-1918*. A cura di P. Pullega. Bologna: Cappelli. 59-100.
 1983: *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*. A cura di A. Scarponi. Roma: Editori Riuniti.
 1984: *Epistolario 1902-1917*. A cura di É. Karádi e É. Fekete. Roma: Editori Riuniti.

Luperini, Romano

- 1990: *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma: Editori Riuniti.
 1991: vedi AA.VV., 1991e.

Lyotard, Jean-François

- 1984: «Tombeau de l'intellectuel». *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris: Galilée. 9-22.
 1987: *Il postmoderno spiegato ai bambini* (1986). Milano: Feltrinelli.
 1988: «Mi a posztmodern? (Che cos'è il postmoderno?)». *Nagyvilág*, 3: 419-426 (da *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 1986; a cura di G. Angyalosi).
 1991: *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979). Milano: Feltrinelli.
 1993: *A posztmodern állapot* (La condizione postmoderna). Budapest: Századvég-Gond.

Magarotto, Luigi

- 1980: *La letteratura irrealista. Saggio sulle origini del realismo socialista*. Venezia: Marsilio.

Mal'cev, Jurij

- 1977: «La letteratura russa oggi e il problema del dissenso» = AA.VV., 1977a, 11-35.

Maldonado, Tomás

- 1979: «Introduzione» a *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar* = AA.VV., 1979, 9-25.

Márai, Sándor

- (1900-1989; poeta, scrittore, drammaturgo, giornalista; 1919-1928 studia a Francoforte e Parigi, collaborando a giornali tedeschi tra cui la *Frankfurter Zeitung*; primo traduttore e critico ungherese di Kafka, dalla fine degli anni venti scrive romanzi sulla realtà e la finzione in «dissolvenza incrociata» oppure su temi psicanalitici; nel 1930 progetta una rivista a grande diffusione anti-Nyugat; nel 1933

reagisce alla vittoria di Hitler facendone una parodia letteraria [*Messia nel Palasport*, *Messias a Sportpalastban*]; nel 1934 il suo *Le confessioni di un borghese* [Egy polgár vallomásai] diviene «testo epocale» insieme a *Il popolo della puszta* [A puszták népe] di Gyula Illyés e *La vita di un uomo* [Egy ember élete] di Lajos Kassák; nel 1936 eredita da Kosztolányi la firma sotto le celebri «cronache domenicali» del *Pesti Hírlap* [Giornale di Pest], il maggior quotidiano indipendente di Budapest; dal 1948 vive in esilio in Svizzera, in Italia [1948-1951 e 1968-1979], negli Stati Uniti; resta fuori da ogni gruppo letterario in esilio; muore suicida quasi novantenne; poetica: l'apice della sua lirica è *Orazione funebre* [Halotti Beszéd], del 1950, sulla condizione umana dell'esilio; in prosa è testimone di rilievo del connubio tra valori liberali, psicoanalisi e virtuosismo stilistico; nei suoi diari è costante l'idea etica dell'artista «non traditore», il quale, lavorando per una cultura di massa, deve contrapporsi alla cultura massificata.)

- 1990: *Napló 1945-1957* (Diario 1945-1957). Budapest: Akadémiai-Helikon.

Marchese, Angelo

- 1990: *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*. Milano: Mondadori.

Marco Aurelio Antonino

- 1953: *Colloqui con se stesso (Ricordi e pensieri)*. Trad. di F. Lulli. Milano: Rizzoli.

Margócsy, István

- (1949, dal 1973 docente di storia della letteratura ungherese nell'ELTE, redattore della rivista 2000.)
 1989: «Líra és kultusz (Lirica e culto)». 2000, 7: 44-46.
 1990: «A magyar irodalom kultikus megközelítései. Kommentár és florilegium (Approcci cultici alla letteratura ungherese. Commenti e florilegio)». *Irodalomtörténeti Közlemények*, 3: 288-312.
 1995: «"Névszón ige". Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról ("Sul nome il verbo". Abbozzo sulle due maggiori tendenze poetiche della recente letteratura ungherese)». *Jelenkor*, 1: 18-30.

Márkus, György

- (1934, filosofo, membro della Scuola di Budapest, dal 1977 al 1990 in esilio, docente universitario a Sidney, Australia.)
 1991: *A kultúra fogalmáról. Beszélgetés Márkus Györggyel* (Sul concetto di cultura. Conversazione con György Márkus) = Rékai, 1991, 711-718.
 [Inoltre: Heller, Fehér, Márkus, 1983; 1992.]

Marno, János

- (1949; poeta, critico, operaio, comparsa cinematografica, dal 1980 scrittore libero professionista; poetica: dotato di una percezione «instabile» del reale, squisitamente postmoderna, intende - in un'atmosfera psicoanalitico-allucinatoria e usando un registro «diabolico» - mostrare l'irrazionalità e la relatività del destino umano.)
 1987: *együttjárás* (sincronismo). Budapest: Kozmosz.

Marquard, Odo

1993: «Il Postmoderno come parte del Moderno». *Aut-aut*, 256: 3-6.

Marramao, Giacomo

1983: *Potere e secolarizzazione. Le categorie del tempo*. Roma: Editori Riuniti.

Marx, Karl., Engels, Friedrich

1972: *Opere*, vol. V (1845-1846). Roma: Editori Riuniti.

Márton, László

(1959; scrittore, drammaturgo, traduttore; si laurea nel 1983 in lettere tedesche, ungheresi e in sociologia; oggi è redattore della casa editrice *Helikon*; figura determinante della narrativa postmoderna, opera secondo una *poetica* incentrata sulla irrealtà della vita vissuta [che egli personalmente vive, come «dettagli realmente esistenti» nel vuoto, con un «senso di claustrofobia», in un unico quartiere di Budapest, «tra edifici decrepiti e eccitazioni meschine», ossia in «un cumulo di macerie contemporaneamente rifugio e carcere»]; nel suo spazio testuale, per un verso viene abbandonata la logica causale e, per l'altro verso, si ha un attento controllo invece degli effetti poetico-linguistici dell'accidentalità, della mancanza di un centro (o di un unico riferimento logico), così le sue opere [*Inseguimento di Spettri nella Grande Budapest*, Nagy-budapesti Rém-üldözés, 1984; *Rifugio*, Menedék, 1985; *Fermata inconscio*, Tudatalatti megálló, 1990; *Traversata del vetro*, 1992] possono anche essere lette come satire filosofiche.)

1991a: «*avanni vannak, csak létezni szűnnek meg*» («sono ma finiscono per non esistere», novembre 1989) = Keresztury, 1991, 185-214. Intervista.

1991b: Conversazione con il critico I. Margócsy, 17 ottobre 1991, Teatro Merlin di Budapest. Registrazione di B. Tóttösy.

1992: *Átkelés az üvegen. Útirajz* (Traversata del vetro. Quadro di viaggio). Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.

Máté, Jakab

1991a: «A magyar szövegtani kutatások mai helyzete I (La situazione attuale delle ricerche ungheresi di teoria del testo I, 1988)» = AA.VV., 1991g, 73-116.

1991b: «A magyar szövegtani kutatások mai helyzete II (La situazione attuale delle ricerche ungheresi di teoria del testo II, 1988)» = AA.VV., 1991h, 105-143.

Mezei, József

(1930-1986, dal 1967 docente universitario di storia della letteratura a Budapest, dal 1959 anche direttore del Dipartimento letterario del Ministero della cultura.)

1973: *A magyar regény* (Il romanzo ungherese, 1969). Budapest: Magvető.

1983: vedi AA.VV., 1983a.

Mészáros, Sándor

(1959, storico e critico letterario, scrittore, caporedattore per la narrativa e la saggistica della rivista *Alföld* [Pianura].)

1992: «Kezdet és hagyomány. Szemléletváltozások újabb prózáinkban (Esordio e tradizione. Mutamenti di prospettiva nella nostra prosa recente)». Tibor Keresztury - Sándor Mészáros. *Szövegkijáratok* (Porte d'uscita testuali). Budapest: Dialógus. 164 ss.

Mészöly, Miklós

(1921, laureatosi nel 1942 in giurisprudenza, dal 1949 al 1956 «scrittore disoccupato» perché oppositore e dal 1956 «scrittore libero professionista» per scelta; nell'Ungheria attuale figura massima di letterato indipendente; nel 1992 fonda l'Accademia letteraria e artistica «Széchenyi»; *poetica*: dalla prosa breve di *Terreni acquitrinosi* [Vadvizek, 1948, distaccato disegno a tinte forti di atmosfere] e di *Indizi funesti* [Sötét jelek, 1957, discorso in prima persona di un testimone oculare oggettivo] dopo il 1956 passa a racconti e romanzi-parabola [*La morte dell'atleta*, Az atléta halála, 1966 sul limite della perseveranza, e *Saulo*, 1968, it. 1987, sull'interesse intrecciato alla passione]; dal 1970 [*Storie precise lungo il viaggio*, Pontos történetek útközben] adotta la particolare sensibilità del *nouveau roman* per la descrizione; del 1976 è *Film*, l'opera vissuta dalla comunità interpretativa letteraria come uno degli emblemi del passaggio alla testualità postmoderna [un romanzo che prende forma dal «finzializzarsi» della cinepresa e della regia cinematografica, nel loro farsi reale modalità narrativa]; sul confine tra la saggistica della prosa d'arte e il racconto filosofico nasce nel 1989 *C'era una volta una Europa centrale. Variazioni su una bella disperazione*.)

1975: *Alakulások* (Mutamenti). Budapest: Szépirodalmi. Racconti lunghi e brevi, schizzi.

1977: *Az atléta halála, Saulus, Film* (La morte dell'atleta [1966], Saulo [1968], Film [1976]). Budapest: Magvető-Szépirodalmi.

1985: *Legyek, legyek - avagy az elmondhatóság határa* (Mosche/che io sia - ovvero il limite della dicibilità, 1964). *Jelenkor*, 11 (= anche AA.VV., 1985c; Mészöly, 1989a, 614-623).

1987: *Saulo*. Roma: edizioni e/o. Trad. di M. D'Alessandro, postfazione di Sándor Radnóti (per l'orig. vedi 1985, 193-325).

1989a: *Volt egyszer egy Közép-Európa. Változatok a szép reménytelenségre* (C'era una volta una Europa centrale. Variazioni su una bella disperazione). Budapest: Magvető.

1989b: *Legyek, legyek - avagy az elmondhatóság határa* (Mosche/che io sia - ovvero il limite della dicibilità, 1964) = 1989a, 614-622.

1989c: *Alisca térképe* (Topografia di Alisca, 1973) = 1989a, 7-12.

1989d: *Esély és handicap az irodalomban - közép-európai szemmel* (Opportunità e handicap in letteratura - da un punto di vista centro-europeo, 1986). *A pille magánya* (La solitudine della farfalla). Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó. 57-63.

1991a: *Topográfia di Alisca* (Alisca térképe, 1973). *L'altra Europa*, 10: 46-49. Trad. e presentazione di B. Tóttösy = anche Tóttösy, 1996b (traduzione di 1989c).

1991b: *Le Cenerentole della Mitteleuropa. Lettera internazionale*, 29: 52-54. Trad. e presentazione di B. Tóttösy (trad. di 1989d, con titolo redazionale).

Mikszáth, Kálmán

(1847-1910; narratore e giornalista politico [dal 1881 per 25 anni presso il *Pesti Hírlap*, Giornale di Pest, primo quotidiano politico indipendente e organizzato secondo i criteri di un'azienda moderna]; poetica: con Mór Jókai [1825-1904] e Gy. Krúdy [e facendo da ponte fra la fede assoluta del primo nella «comunità organica» e il dubbio radicale del secondo] forma una terna nella cui opera è descritta l'intera società ungherese dell'epoca; maggior esponente del «populismo» romantico lo diviene dopo iniziali escursioni nella cultura urbana, vista in ogni caso come un fenomeno «esotico»; approda allora alla tematica [la nobiltà in decadimento, il liberalismo legato alla capacità di innovarsi della *gentry*, la vita del popolo contadino, la piccola città come luogo di armonia esistenziale], alla *Weltanschauung* [il passato come idillio ma ironico, la relatività dei valori, la storia come trappola, la rilevanza dei momenti non-eroici, quotidiani] e alla modalità narrativa [l'aneddoto] che rimarranno caratteri dominanti nella sua opera.)

1954: *Galamb a kalitkában* (Piccione in gabbia, 1892). *Kisregények* (Romanzi brevi). Budapest: Szépirodalmi. 157-227.

1960a: *L'ombrello di San Pietro* (Szent Péter esernője, 1895). Milano: Rizzoli. Trad. di I. Balla e A. Jeri.

1960b: *Il fantasma di Lubló* (Kisértet Lublón, 1892-1893). Milano: Rizzoli. Trad. di I. Balla e A. Jeri.

1962: *Il fabbro che non ci sente* (Prakovsky, a siket kovács, 1895-1896). Milano: Rizzoli. Trad. di I. Balla e A. Jeri.

Milosz, Czesław

1981: *La mente prigioniera*. Milano: Adelphi.

Mittner, Ladislao

1971a: *Storia della letteratura tedesca, II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820), tomo primo*. Torino: Einaudi.

1971b: *Storia della letteratura tedesca, III***, (Dal realismo alla sperimentazione 1820-1870, Dal fine secolo alla sperimentazione 1890-1970), tomo terzo. Torino: Einaudi.

Moretti, Franco

1993: «La letteratura europea» = AA.VV., 1993b, 837-869.

Morin, Edgar

1988: «De la difficulté de définir une "identité" culturelle européenne» = AA.VV., 1988a.

Musil, Robert

1972: *L'uomo senza qualità*. Torino: Einaudi.

Nagy, Péter

(1920, storico e critico letterario, traduttore; 1943-1945 docente nell'Università di

Ginevra, 1946-1949 funzionario del Ministero degli esteri ungherese, 1950-1952 nella MTA e nel Ministero dell'educazione, 1953: direttore del Dipartimento di educazione letteraria dell'Unione degli scrittori, 1954: direttore di casa editrice, 1956: nel Ministero degli esteri, dal 1957 lavora ancora come studioso e nell'editoria, insegna all'università e diviene direttore del Teatro Nazionale; ambasciatore dell'Unesco.)

1956: *Új csapáson. Regényirodalmunk a szocialista realizmus útján 1948-1954* (Su varchi nuovi. I nostri romanzi sulla via del realismo socialista 1948-1954). Budapest: Magvető.

Nancy, Jean-Luc

1992: *La comunità inoperosa*. Napoli: Edizioni Cronopio.

Nádas, Péter

(1942, fotografo diplomato, 1963: scuola di giornalismo, 1964-1969: fotoreporter e cronista di vari giornali, dal 1969 scrittore e drammaturgo libero professionista; poetica: mira a unire storia e immaginazione, mito e presagio, dentro una «esattezza linguistica sensuale» e in una composizione letteraria estremamente consapevole e organica; del 1969 è *Gioco a chi trova la chiave* [Kulcskereső játék], un ciclo di sei racconti sul potere nello stile della novella classica; nel 1977, con *Fine di un romanzo di famiglia* [Egy családregény vége], abbandona il tempo narrativo lineare e apre all'uso della simbologia biblica; nel 1986 pubblica *Libro dei ricordi* [Emlékiratok könyve], proposta di «grande» romanzo postmoderno [come *Introduzione alle belle lettere* di P. Esterházy] dove vari tempi e strati narrativi si susseguono a creare una sintesi di linearità e ciclo sul tema dell'impossibile realizzazione della libertà; il senso della «crisi definitiva» della cultura europea ne fa il rappresentante di un postmoderno definibile catastrofistico; tra le altre opere: *Almanacco* [Évkönyv, 1989, un romanzo-saggio diaristico, dove la superficie frammentata si vuole nostalgia dell'insieme], e la trilogia drammaturgica *Pulizia* [Takarítás, 1977], *Incontro* [Találkozás, 1979], *Funerali* [Temetés, 1980] che propone il rito teatrale di purificazione-iniziazione-compimento.)

1977: *Egy családregény vége. Regény* (Fine di un romanzo di famiglia. Romanzo). Budapest: Szépirodalmi.

1985: *Hazatérés. Mészöly Miklósnak* (Ritorno a casa. A Miklós Mészöly). *Jelenkor*, 11 (= anche AA.VV., 1985c; Nádas, 1988, 7-37).

1986: *Emlékiratok könyve* (Libro dei ricordi). Budapest: Szépirodalmi.

1988: *Játéktér* (Lo spazio del gioco). Budapest: Szépirodalmi.

1989a: *Évkönyv* (Almanacco). Budapest: Szépirodalmi.

1989b: *Helyszínelés* (Il sopralluogo). 2000, 4: 19-27.

1989c: *Il sopralluogo* (Helyszínelés). *Lettera internazionale*, 22: 13-16. Trad. di B. Tóttösy = anche Tóttösy, 1996b (trad. di 1989b).

1990a: *Helyszínelés* (Il sopralluogo, 1977) = AA.VV., 1990a, 24-38.

1990b: *Szegény, szegény Sascha Andersonunk* (Povero, povero Sascha Anderson nostro). *Nappali Ház*, 10: 3-16.

Nemes Nagy, Ágnes

(1922-1991; poeta, narratrice, traduttrice, tra i primi promotori della letteratura postmoderna (negli anni settanta anche attraverso un suo salotto letterario); laureatasi nel 1944 con János Horváth in latino, ungherese e storia dell'arte con una tesi in stilistica sulla poesia del giovane Babits, dal 1946 è redattrice di *Újhold* [Novilunio], rivista che verrà proibita nel 1948; dal 1948 sceglie il «silenzio poetico» come atto di resistenza; 1953-1958 insegna ungherese nei licei; nel 1957 cessa il «silenzio» di resistenza [ma il ritorno nella vita letteraria istituzionale avverrà solo negli anni sessanta]; dal 1958 è scrittrice libera professionista; nel 1986 fonda con altri il periodico *Újhold-Évkönyv* [Annale di Novilunio]; poetica: sette volumi di poesia [tra il 1946 con *In un duplice mondo*, *Kettős világban*, e il 1986 con *I ricordi della Terra*, *A Föld emlékei*; nel 1988 anche in it. con *Solstizio*, *Napforduló* del 1967]; una vasta scala formale, dalla canzone alla poesia filosofica e avanguardistica, e, contro il tradizionale lirismo emotivo, scelta di una comunicazione impersonale, oggettiva («non amo l'esibizionismo poetico ed è per questo che mi sono inventata la cosiddetta lirica oggettiva», 1989) sul tema dell'eterno nella vita terrestre, dell'«unità di sopra e sotto, vicino e lontano, celeste e terrestre», del mondo-io; fondamentali saggi di teoria poetica e sulla traduzione [intesa come fedeltà e esattezza]; altre prose: ritratti poetici e una monografia su Babits, *Il poeta della montagna* [A hegyi költő, 1984].)

1987: *Látkép gesztenyefával* (Panorama con castagno). Budapest: Magvető.

1989: vedi Tóttössy, 1989.

Németh, G(éza) Béla

(1925, storico della letteratura, dal 1965 docente nell'ELTE, dove nel 1981 fonda la prima cattedra ungherese di storia della cultura; studi interdisciplinari di poetica e storia delle idee.)

1985: «A magyar irodalom karakteréhez. A vers és próza aránya (Sul carattere della letteratura ungherese. La proporzione tra testi in versi e testi in prosa)». *Századutóról - századelőről. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok* (Fine ottocento - inizio novecento. Saggi di storia letteraria e culturale). Budapest: Magvető. 500-517.

1987: Risposta a «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)» = AA.VV., 1987, 247-252.

1988: «Modern? Praemodern? Postmodern? Az irányzati elnevezések néhány nehézségéről (Moderno? Premoderno? Postmoderno? Circa alcune difficoltà di dare nome alle tendenze letterarie)». *Új Írás*, 5: 108-113.

Németh, Gábor

(1956; scrittore, nel 1979 si laurea in storia e ungherese a Budapest e nel 1983 si diploma in giornalismo; dal 1983 redattore di vari periodici tra cui *Magyar Napló* [Diario ungherese] settimanale dell'Unione degli scrittori, collabora alla radio; poetica: fonda con altri due importanti circoli letterari, primi siti di *Weltanschauung* postmoderna, privi perciò di spirito di «tendenza»; scarse pubblicazioni dalla metà degli anni ottanta; *Angelo e marionetta* [Angyal és bábu, 1990], è un'apocalisse quotidiana [«la casa classicistica della cultura è stata sventrata, poi imbottita di latta,

rivestita di drappaggi scadenti, di marmo artificiale, d'una mentecatta "moderna" mancanza di fantasia», 52], intrisa di macabre e sarcastiche autoriflessioni sulla scrittura [«non ho fiducia nelle storie, per contro non riesco a rinunciarvi...È immaginabile un romanzo di mille pagine il cui tempo venga riempito da un unico gesto, ma anche una frase che, almeno in senso metafisico, fagociti la storia mondiale. Io scrivo ciò che l'attimo dello scrivere mi permette e mi chiede, passo di frase in frase a misura di spanna», 53], un'apocalisse descritta in 34+2 micro-racconti di 1-2 pagine che [a partire dal «saluto» e finendo con la «chiusura/corto circuito»] contornano un racconto di 36 pagine a centralità «debole», in quanto il suo titolo, *Kartharmoi*, richiama un'opera di Empedocle qui frammentata in citazioni disseminate nell'intero libro per lasciare nel testo le tracce del desiderio di «purificazione»; *Dal libro del nulla* [A semmi könyvéből, 1992], considerato «la più bella opera agnostica della letteratura ungherese recente», realizza una poetica postmoderna «radicale»: un testo senza centro, né direzione o meta, composto di frammenti di storie di un uomo e di una donna, 120 paragrafi «autonomi» perché privi di causa, una mappa dell'esistenza ovvero del Nulla.)

1990a: *Angyal és bábu* (Angelo e marionetta). Budapest: Pannon.

1990b: *Az Apokalipszis-presszó* (Bar Apocalisse) = 1990a, 81-82.

1996: *Bar Apocalisse* (Az Apokalipszis-presszó) = Tóttössy, 1996b.

Németh, László

(1901-1975; medico, scrittore, drammaturgo, traduttore, saggista; nel 1928 viaggio in Italia e Francia; 1929-1932 è critico di primo piano di *Nyugat* [Occidente] diretta da Babits, ma nel 1932 rompe con il liberalismo occidentalista per passare agli scrittori populistici; 1932-1936 direttore di *Tanú* [Testimone], rivista da lui fondata in polemica con *Nyugat*; nel 1934 co-fondatore di *Válasz* [Risposta], organo culturale populista; nel 1939 pubblica *In minoranza* [Kisebbségben], analisi molto pessimistica della letteratura ungherese; promotore dell'idea di una «terza via», di un «socialismo senza marxismo», nel 1945-1948 è autore, per il Partito nazionale contadino, di un piano di riforma scolastica e, insieme con Gy. Illyés, dirige l'Istituto per la formazione popolare; 1949-1954 all'indice, ma può tradurre (nel 1951 premio Attila József per la versione ungherese di *Anna Karenina*); dal 1954 scrittore libero professionista e cultore della pedagogia sperimentale; il 2 novembre 1956 proclama in pubblico che occorre salvare i valori reali del socialismo; nel 1959, dopo una visita in Urss, scrive il dramma *Viaggio* [Utazás]; autore di saggi e romanzi [dall'intreccio tradizionale ma che guardano al romanzo di coscienza alla Gide e Proust: Esterházy lo definisce «realismo clinico»], tra questi: *Lutto* [Gyász, 1935], *Una vita coniugale* [Iszony, 1947; it. 1965], *Pietà* [Irgalom, 1965]; il suo autobiografismo è sintesi fra confessione agostiniano-rousseauiana e autoanalisi «oggettiva» goethiana.)

1989a: *Sorskérdések* (Questioni di destino, 1927-1943). Budapest: Szépirodalmi. A cura di F. Grezsa, prefazione di Gy. Juhász. (Antologia di saggi.)

1989b: «Kisebbségben (In minoranza)» = 1989a, 408-483.

1989c: «Népiesség és népiség ("Popolarismo" o "populismo?", 1928)» = 1989a, 20-23.

Nietzsche, Friedrich

1970: «La "ragione" nella filosofia». *Crepuscolo degli idoli. Opere*. A cura di G. Colli e M. Montinari. Trad. di F. Masini e R. Calasso. Vol. VI. Tomo III. Milano: Adelphi. 69-75.

Ónodi, László

1989: «Textualität und Dialogizität. Versuch des Wesensbestimmung der "Postmoderne" bei P. Esterházy». *Neohelicon*, XVI, 1: 171-182 (= anche AA.VV., 1991d).

Orlando, Francesco

1973: *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.

Ottlik, Géza

(1912-1990; scrittore [di pochi testi, costantemente riscritti], traduttore, drammaturgo radiofonico, teorico del bridge [*Adventures in Card Play*, celebre manuale, 1979]; dopo la scuola militare [ambiente dei suoi romanzi], si laurea in matematica e fisica; dal 1939 collabora con *Nyugat* [Occidente]; dopo aver operato nella guerra per salva alcuni ebrei tra cui un futuro suo intimo amico, il poeta István Vas, con il 1945 si propone di rinnovare la vita intellettuale ungherese nei termini di *Nyugat*; nel 1945-1957 è segretario del PEN Club ungherese; nel 1948 ritira quando è già in bozze [con il titolo di *Sopravvissuti*] la prima variante di *Scuola sul confine* [Iskola a határon]; fino al 1957 è al margine della vita letteraria, vive di traduzioni; dopo la ripubblicazione nel 1957 di un precedente romanzo breve [*Tetti all'alba*, Hajnali háztetők, 1944, due storie d'amore di due pittori, gratuite, senza «messaggio»], nel 1959 appare *Scuola sul confine* [it. 1992], uno dei testi-simbolo della narrativa ungherese per gli scrittori postmoderni; poetica: assunti come maestri Gide, Márai e soprattutto Kosztolányi, elabora una propria tecnica narrativa che esplicita nel capitolo d'apertura di *Scuola sul confine*, intitolandolo «le difficoltà del narrare» [a due voci, una è l'io autobiografico] in riferimento alla storia di una scuola militare su un confine ungherese, protagonisti adolescenti in situazioni esistenziali «di confine», perennemente di fronte alla scelta tra autonomia e conformismo [riuscire a conservare la propria umanità in condizioni avverse è una grazia]; *Weltanschauung*: invertibilità fra vita e arte; dominio del relativo per l'irriducibile molteplicità dei punti di vista e dei valori; imprevedibilità degli eventi; nel 1993 è apparso postumo *Buda*, séguito di *Scuola sul confine*, in parte con gli stessi personaggi ma con coordinate temporali allargate e un tessuto narrativo dall'ordine «instabile».)

1941: *Hamisjátékosok* (I bari; racconti). Budapest.

1959: *Iskola a határon* (Scuola sul confine). Budapest: Magvető.

1980: *Próza* (Prosa). Budapest: Magvető.

1992: *Scuola sul confine*. Roma: edizioni e/o. Trad. e postfazione di B. Ventavoli.

Örkény, István

(1912-1979; scrittore, drammaturgo, traduttore; si laurea nel 1934 in farmacia e nel 1941 in ingegneria; nel 1937 entra in contatto con *Szép Szó* [Bella Parola, 1936-

1939, rivista d'ispirazione socialdemocratica di letteratura modernista], 1939-1940 a Londra e a Parigi; 1942-1946 campo di lavoro forzato [per le origini ebraiche], al fronte, prigioniero di guerra; 1949-1954 drammaturgo [dal 1951 nel Teatro dell'Esercito popolare ungherese]; dal 1954 redattore della maggiore casa editrice letteraria; aderisce ai moti del 1956; 1958-1963 all'indice; dal 1958 ingegnere nelle Fabbriche farmaceutiche riunite; poetica: maggior esponente ungherese del «grottesco est-europeo»; Attila József pubblica su *Szép Szó* il suo primo racconto di successo, una profezia, già a tinte grottesche, della follia nazista (il che lo costringe ad allontanarsi dall'Ungheria); dopo la guerra, al precedente interesse per le tendenze moderniste europee subentra la scelta della prosa documentaristica del *Popolo dei lager* [Lágerek népe, 1947]; nel 1951 tenta il realismo socialista con *Consorti* [Házastársak, 1951], ma entra in conflitto con il regime a causa del racconto *Inchiostro lilla* (Lila tinta, 1951), giudicato esempio di letteratura borghese; nel 1954, insieme a Tibor Déry (1894-1977, un grande-borghese impegnato prima in *Nyugat* e nell'avanguardia, poi, entrato nel 1919 nel movimento comunista, autore negli anni trenta dei più importanti esperimenti di *Bildungsroman* socialista, successivamente modificato secondo i dettami del realismo socialista, ma comunque sottoposto nel 1952 a «processo letterario») scrive un romanzo [*Tre giorni nella conchiglia d'oro*, Három nap az Aranykagylóban, pubblicato incompiuto nel 1978] sul disincanto per la politica comunista; nel 1966 ottiene il grande successo con *La principessa di Gerusalemme* [Jeruzsálem hercegnője], volume di racconti di vario registro [tra cui anche quadri di vita grotteschi e ironiche satire sociali], in cui rinuncia alla descrizione dettagliata e al realismo psicologico per una nuova scrittura fondata sulla «compressione della storia per parabole»; di qui le *Novelle da un minuto* [it. 1988a], «racconti brevi» grotteschi, derivanti da Kafka e dal folclore urbano, in specie dal *Witz* budapestino; dalla seconda metà degli anni sessanta si dedica soprattutto al teatro: primo autore ungherese dell'assurdo con *I Tót* [Tóték, 1967]; in *Giochi di gatti* [Macskajáték, 1966, it. 1990] descrive l'incontro-scontro fra il modello di vita est-europeo e quello occidentale; del 1979 è *Sceneggiatura* [Forgatókönyv], che porta il sottotitolo di «tragedia», sul suo dramma personale di fronte al fallimento dell'ideale comunista.)

1953: *Írás közben* (Nel corso della scrittura). *Irodalmi Újság*, 7 novembre.

1988a: *Novelle da un minuto* (Egyperces novellák). Roma: edizioni e/o. A cura di G. Cavaglià (trad. da 1991a).

1988b: «Che cos'è il grottesco (Arról, hogy mi a groteszk)» = 1988a, 6-7 (trad. di 1991b).

1991a: *Egyperces novellák* (Novelle da un minuto). Budapest: Szépirodalmi.

1991b: «Arról, hogy mi a groteszk (Che cos'è il grottesco)» = 1991a, 230-231.

1991c: *Kivégzési szabályzat* (Regolamento per le esecuzioni capitali) = 1991a, 559-562.

Pannenberg, Wolfhart

1988: *Christentum in einer säkularisierten Welt*. Freiburg-Basel-Wien: Herder.

Parti Nagy, Lajos

(1953; poeta, scrittore; insegnante di scuola media, dal 1977 bibliotecario, 1979-1986 redattore della rivista *Jelenkor* [Il presente] di Pécs, dal 1986 scrittore libero professionista, dal 1987 segretario dell'Unione degli scrittori ungheresi; poetica: multilinguismo letterario, tra cui l'apparente dilettantismo poetico oppure, in *L'angelo del corpo* [A test angyla, 1990] la parodia del romanzo rosa.)
 1986: *Csuklógyakorlat* (Esercizio di flessione al polso). Budapest: Magvető.
 1991: *Félterpeszben* (A gambe mezzo divaricate, gennaio-marzo 1990) = *Keresztury*, 1991, 155-185.

Pascal, Blaise

1961: «Pensées sur l'esprit et sur le style». *Pensées*. Paris: Éditions Garnier Frères. 73-85.

Perniola, Mario

1993: «L'arte come mutante neutro» = AA.VV., 1993a, vol. 1, 3-4.
 1994: *Il sex appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi.

Perutz, Leo

1992: *Di notte sotto il ponte di pietra*. Roma: edizioni e/o.

Pethő, Bertalan

(1935, psichiatra, dal 1969 pubblica testi di critica letteraria, dal 1981 saggi di filosofia, ha allestito 5 mostre personali di fotografia.)
 1991: sotto lo pseudonimo di **Vay, Tamás**. *A posztmodern Amerikában. Tematikus napló* (La postmodernità in America: diario tematico). Budapest: Platon.
 1992a: vedi AA.VV., 1992c.
 1992b: «Posztmodern: "ismeretterjesztő előad(ó)ásban" (Il Postmoderno in (auto)presentazione divulgativa)» = AA.VV., 1992c, 15-189.
 1992c: *Korunk filozófiája. KÉT TÉTELBE: ELÉG-tétel - A MODERNRŐL / TEHER-tétel - POSZTMODERN korszakváltozás* (Filosofia contemporanea. In due tesi: tesi-basta - rivalsa sul Moderno / tesi-ipoteca - peso della svolta epocale postmoderna). Budapest: Platon.
 1992d: «Todd Gitlin posztmodern "érzésstruktúrájáról" (Della "struttura percettiva" di Todd Gitlin)». *Hitel*, 9: 88-89.

Péter, László

(1929, storico, dal 1956 in esilio, dal 1963 nell'University of London.)
 1972: «New approaches to Modern Hungarian History». *Ungarn Jahrbuch*. 161-171.
 1982: «A nemzeti múlt legendái és tilalomfái (Le leggende e i tabù del passato nazionale)» = AA.VV., 1982d, 147-206.

Pfeil, F.

1988: «Postmodernism as a "structure of feeling"» = Harvey, 1993, 385 (da AA.VV., *Marxism and the interpretation of culture*. A cura di C. Nelson, L. Gross-

berg. Urbana, 1988).

Pietrantonio, Giacinto

1993: «Da Mosca» = AA.VV., 1993a, vol. II, 532-534.

Pjetzuch, Vjaceslav

1992a: *La stanza libera*. Torino: Bollati Boringhieri.
 1992b: Intervista = *Strada*, 1992.

Plebe, Armando., Emanuele, Pietro

1989: *Manuale di retorica*. Roma-Bari: Laterza.

Plumpe, Gerhard

1993: *Aesthetische Kommunikation der Moderne, vol. 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Polányi, Karl

(1886-1964, economista; saggista, traduttore letterario dall'ungherese in inglese; dal 1919 in esilio, dal 1947 docente, con interruzioni, alla Columbia University di New York.)
 1974: *La grande trasformazione. Le origini economiche e politiche della nostra epoca* (1944). Torino: Einaudi.

Pomogáts, Béla

(1934, nel 1958 laurea in lettere a Budapest, 1959-1960 internato per la partecipazione alla rivoluzione del 1956, dal 1965 ricercatore nell'Istituto letterario della MTA, dal 1990 direttore della rivista teorica *Literatura*; tra i primi a occuparsi della letteratura ungherese «oltreconfine» e di quella «in esilio».)
 1982: *Az újabb magyar irodalom 1945-1981* (La letteratura ungherese recente 1945-1981). Budapest: Gondolat.

Portoghesi, Paolo

1980: *Dopo l'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza.

Poszler, György

(1931, storico della letteratura, dal 1972 professore di estetica nell'ELTE.)
 1989: «Illúzió és értelem. Vázlat az "esszéista" nemzedék portréjához (Illusione e ragione: abbozzo per il ritratto della generazione dei "saggisti")». *Eszmék - Események - Nostalgia* (Idee - Ideali - Nostalgie). Budapest: Magvető. 337-381.

Prévert, Jacques

1965: *Fatras avec cinquante-sept images composées par l'auteur*. Paris: Gallimard.

Radnóti, Sándor

(1946, storico e critico letterario, dal 1989 professore di estetica nell'Università di

Budapest, nel 1989 co-fondatore della rivista letteraria *Holmi* [Zibaldone] di Budapest di cui è caporedattore per la saggistica.)
 1988: «Az ambivalens műbírálat (Una critica d'arte ambivalente)» = AA.VV., 1988b, 58-94.
 1990: «Tömegkultúra (Cultura di massa, 1981)». «Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...» («Gentile pubblico, trova tu la chiave!»). Budapest: Gondolat. 256-284.

Ragone, Giovanni

1989: «Editoria, letteratura e comunicazione» = AA.VV., 1989b, 1047-1169.

Rainer M., János

1990: *Az író helye. Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953-1956* (La collocazione sociale dello scrittore: discussioni nella stampa letteraria ungherese 1953-1956). Budapest: Magvető.

Révai, Gábor

1991: A cura di. *A kultúra fogalmáról. Beszélgetés Márkus Györggyel* (Sul concetto di cultura. Conversazione con Gy. Márkus). *Holmi*, 6: 711-718.

Ricoeur, Paul

1989: *Dal testo all'azione*. Milano: Jaca Book.

Rorty, Richard

1986: «La filosofia come genere di scrittura. Saggio su Derrida». *Conseguenze del pragmatismo*. Milano: Feltrinelli. 107-124.

Rumiz, Paolo

1990: *Danubio: storie di una nuova Europa*. Pordenone: Studio Tesi.

Saramago, José

1989: «Dal canto al romanzo». *Lettera internazionale*, 20: 1-2.

Sárközi, Mátyás

(1937, scrittore, critico, illustratore di libri, gallerista, editore, collaboratore della sezione ungherese della BBC.)

1977: «La letteratura ungherese dal 1953: il disgelo» = AA.VV., 1977a, 35-55.

Sárközy, Péter

(1945, 1975-1979 insegna letteratura italiana nell'ELTE, dal 1979 professore di lingua e letteratura ungherese [successivamente anche di letteratura comparata] nell'Università di Roma "La Sapienza", nel 1986 fondatore [poi co-direttore] dell'annuale *Rivista di Studi Ungheresi*, periodico del Centro Interuniversitario di Studi Ungheresi da lui fondato, dal 1989 membro dell'Accademia Arcadia di Roma.)
 1990: *Letteratura ungherese Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*. Roma: Carucci.

Schmidt, Siegfried J.

1986: «Lineamenti di un'estetica empirica. Sette tesi con spiegazioni». AA.VV. *Statuto dell'estetica*. A cura di E. Mattioli. Modena: Mucchi. 90-107.

1991: *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

1992: «Oltre la realtà e la finzione? Il destino del dualismo nell'età dei mass media». AA.VV. *Evoluzione e conoscenza. L'epistemologia genetica di Jean Piaget e le prospettive del costruttivismo*. A cura di M. Ceruti. Bergamo: R. Lubrina. 483-498.

1993a: «Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben» = AA.VV., 1993d, 3-19.

1993b: «Wissenschaft als ästhetisches Konstrukt? Anmerkungen über Anmerkungen» = AA.VV., 1993e, 288-302.

Schwajda, György

(1943, scrittore, drammaturgo.)

1990 = Jenei, László

Sirena, Toni

1989: *Il terremoto ungherese*. Padova: Edizioni dell'Associazione internazionale di cultura Italia-Ungheria di Venezia.

Sloterdijk, Peter

1983: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp. (Ed. it.: *Critica della ragion cinica*. Milano: Garzanti, 1992.)

1985: *Der Zauberbaum. Die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785; Epischer versuch zur Philosophie der Psychologie*. Frankfurt: Suhrkamp.

1988: *Zur Welt kommen - Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt: Suhrkamp = Assmann, 1994, 187.

1995: *A varázsfű (L'albero magico)*. Budapest: Balassi = trad. di 1985.

Smith, Bernard

1939: *Forces in American Criticism: A Study in the History of American Literary Thought*. New York: Harcourt, Brace.

Spedicato, Paolo

1984: «Nel corso del testo, nel corpo del tempo» = AA.VV., 1984, 9-39.

Spendel, Giovanna

1996: *Storia della letteratura russa*. Roma: Tascabili economici Newton.

Stalin, Josip

1973: *Lingua e nazione, A proposito del marxismo nella linguistica, A proposito di alcune questioni di linguistica, Risposta ai compagni* = AA.VV., 1973, 145-155, 237-261, 267-279.

Standeiski, Éva

1992: recensione del libro *A Kollégium* (Il Collegio) di András Fodor. *Holmi*, n. 2.

Steindler, Larry

1988: *Ungarische Philosophie im Spiegel ihrer Geschichtsschreibung*. Freiburg-München: Verlag Karl Albert.

Strada, Vittorio

1992: Intervista a Vjaceslav Pjetzuch, autore di *La stanza libera* (Bollati Boringhieri 1992). *Corriere della Sera*, 19 aprile: 3.

Szabó, Miklós

(1935, dal 1959 prima bibliotecario poi ricercatore nell'Istituto storico della MTA, dal 1978 esponente dell'opposizione liberale, dal 1990 deputato del Partito dei Liberi democratici.)

1988: «Hétköznapi sztálinizmus Magyarországon (Stalinismo quotidiano in Ungheria)». *Századvég*, 6-7: 160-168.

1989: «Magyar nemzettudat-problémák a huszadik század második felében (Nella seconda parte del novecento, problemi ungheresi circa la coscienza nazionale)». *Politikai kultúra Magyarországon 1896-1986* (Cultura politica in Ungheria 1896-1986). Budapest: Atlantis: 225-251.

1992: «Restauráció vagy a történelem kritikus feldolgozása? (Restaurore o elaborazione critica della storia?)». *Magyar lettre internationale*, 6: 8-10.

Szabolcsi, Miklós

(1921, storico e critico letterario; 1948-1950 funzionario del Ministero per la formazione e il culto, dal 1969 professore nell'ELTE, dal 1981 anche direttore dell'Istituto nazionale di pedagogia, co-direttore della rivista di teoria letteraria *Neohelicon*.)

1966: A cura di. *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig* (Storia della letteratura ungherese dal 1919 ai giorni nostri). Budapest: Akadémiai.

Szalai, Júlia

1990: «Meditáció egy szociológiai gondolatmenet változásáról (Meditazione sul mutamento di uno dei modi di ragionare sociologico)». *Thalassa*, 1: 61-71.

Szász, Béla

(1910, studi economici e letterari a Budapest e Parigi; nel 1932 condannato in Ungheria per sovversivismo comunista; nel 1937 emigra a Parigi, dal 1939 in Argentina; nel 1946 in Ungheria, dal 1948 funzionario del Ministero degli esteri, nel 1949, nel processo Rajk, viene condannato a dieci anni di reclusione; riabilitato nel 1954, lavora come redattore editoriale; nel 1956 emigra a Vienna, dal 1957 a Londra, dove fino al 1961 è redattore di *Irodalmi Újság* [Giornale letterario], rivista degli scrittori in esilio, dal 1965 collabora con la BBC e altre radio europee; il suo libro *Senza alcuna costrizione. Patogenesi di un processo artificiale* [memorie del

processo-Rajk pubblicate nel 1963 e tradotte in tedesco, inglese e francese] è firmato Vincent Savarius; è una delle voci narranti in *Sopralluogo* di Péter Nádas.)

1963: *Minden kényszer nélkül. Egy műper körtörténete* (Senza alcuna costrizione. Patogenesi di un processo artificiale). Bruxelles.

Szegedy-Maszák, Mihály

(1943, 1967-1981 ricercatore di storia e teoria letterarie e di estetica nell'Istituto letterario della MTA, dal 1981 professore nell'ELTE, visiting professor in Inghilterra e negli Usa, dal 1987 direttore di *Hungarian Studies*.)

1987a: «Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang? (Moderno e postmoderno: contraddizione o corrispondenza?)». *Helikon*, 1-3: 43-58.

1987b: Risposta a «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)» = AA.VV., 1987, 243-245.

1992a: «A bizonytalanság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban (Il miraggio dell'incertezza: la formazione del canone nell'epoca postmoderna)». *Literatura*, 2: 119-133.

1992b: «Szerepjátszás és költészet: összhang vagy ellentmondás? (Ruolo e attività del poetare: armonia o contrapposizione?)». *Irodalomtörténet*, 4: 715-729.

1992c: «Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete (La figura dell'opera letteraria e la teoria dell'influenza [Wirkung] esercitata da tale figura)» = AA.VV., 1992d, 113-152.

1992d: «Az irodalomértés korszerűsége. Gondolatok az irodalomkutatás helyzetéről (Attualità dell'apprendimento letterario: riflessioni sulla situazione della ricerca letteraria)». *Nappali Ház*, 2: 75-80.

1993: «Konzervativizmus, modernség, népi mozgalom (Conservativismo, modernità, movimento degli scrittori populistici)». 2000, 9: 41-46.

Szelényi, Iván

(1935, sociologo; 1966-1974 ricercatore nell'Istituto sociologico della MTA, 1975-1990 in esilio, quindi professore nell'University of California di Los Angeles e presidente della Società sociologica ungherese.)

1989: vedi Konrád, Szelényi.

Szende, Tamás

(1956, professore di lingua e letteratura ungherese alla Sorbona di Parigi.)

1990: «A politikai kultúra néhány nyelvhasználati-pragmatikai vonatkozása, 1957-1988 (Alcuni aspetti della cultura politica dal punto di vista della pragmatica linguistica, 1957-1988)». *Magyar Nyelvőr*, 1-2: 22-31.

Szerb, Antal

(1901-1945; scrittore, storico della letteratura, saggista, traduttore; formatosi intorno a Károly Kerényi e Béla Zolnai, ebbe come punto di riferimento Babits; negli anni trenta scrisse di teoria del romanzo e di letteratura anglosassone; nel 1930 esce la sua *Storia letteraria ungherese* [intreccio di storicismo tedesco e sociologia della letteratura] ancora oggi molto letta; nel 1936 *La quotidianità e i miracoli*

[Hétköznapiak és csodák], saggio fondamentale sul romanzo europeo, che nel 1941 si amplia in *Storia della letteratura europea* [con chiaro riferimento al libro di Babits del 1936, fondata anch'essa sull'idea di letteratura mondiale come processo e su quella di unità tra stile ed epoca]; nel 1941, per le leggi razziali, cessa la collaborazione con la radio, mentre la *Storia* è all'indice; dal 1944 in campo di concentramento, dove muore; poetica: ai racconti storici o favolistici dell'inizio, negli anni trenta subentra la fusione di trama poliziesca, romanzo-saggio e racconto gotico della *Leggenda di Pendragon* [Pendragon legenda, 1934; it. 1989]; *Viaggiatore e chiaro di luna* [Utas és holdvilág, 1937, it. 1996] sperimenta il viaggio verso il «rimosso», verso l'intimità celata; *La collana della regina* [A királyné nyaklánc, 1941] è un curioso intreccio di letteratura e scienza; nel 1941 pubblica *Cento poesie* [Száz vers], antologia di poesia europea e americana, con testo a fronte.)
1992: *Magyar irodalomtörténet* (Storia letteraria ungherese, 1934). Budapest: Magvető.

Szerdahelyi, István

(1934, critico, traduttore, 1959-1978 redattore della casa editrice dell'Accademia delle scienze, dal 1980 professore di estetica nell'ELTE, è stato direttore del settimanale culturale *Kritika*.)

1976: *A magyar esztétika története 1945-1975* (Storia dell'estetica ungherese 1945-1975). Budapest: Kossuth.

1978: vedi AA.VV., 1978.

1982: «Modernizmus (Modernismo)» = AA.VV., 1982f, 485-486.

Szerdahelyi, Zoltán

1990a: «Posztmodern kompozíciós jegyek mint egy lehetséges csoportosítás-kísérlet összetevői (Elementi compositivi postmoderni quali costituenti di una possibile classificazione: un tentativo)» = AA.VV., 1990b, 175-189.

1990b: «Posztmodern kompozíciós jegyek Hajnóczy Péter műveiben (Elementi compositivi postmoderni nelle opere di Péter Hajnóczy)». *Tiszatáj*, 11: 73-84.

Szigeti, Csaba

(1956, professore di letteratura ungherese medievale nel Magistero di Szeged.)

1984: «Az értelmiségi mint voyeur. Esterházy Péter: *Kis magyar pornográfia* (L'intellettuale come voyeur. Péter Esterházy: *Piccola pornografia ungherese*)». *Életünk*, 9: 1016-1021.

1993: «A magyar fatras (Il fatras ungherese)». *Irodalomtörténet*, 3: 550-570.

Sziji, Ferenc

(1958, scrittore, traduttore, redattore della rivista *Nappali Ház* [Costellazione Diurna] di Budapest; poetica: assurdità, comicità, tristezza, aspetto fantastico della realtà quotidiana alla superficie del testo; una superficie raccontata [non «definita»] da un «impassibile» e «microrrealisticamente» disciplinato io narrante che, nel mostrare attrazione verso le estensioni minime, verso ciò che è «breve» e «ridotto», cela i propri segreti; un racconto fatto di enunciazioni spoglie, simili ad aforismi,

attorniate dal non-detto; non frammenti, ma offerta di racconti al minuto, dall'autore definiti «dettagli», «annotazioni», «forme», «trascrizioni», «storie brevi»: dove nulla accade [se non arzigogolati colpi di scena], dove si sa che bisognerebbe correre via, fuggire [se si sapesse dove]; dove si sa, soprattutto, che è il nulla che accade e, che tale accadere è raccontabile, che dunque è possibile revocare l'assenza del racconto; un volume di poesie: *Il segreto della vita lenta* [A lassú élet titka, 1990] e una raccolta di prose brevi: *Il giorno della corsa* [A futás napja, 1992].)

s.d.: *Részlet* (Dettaglio). Testo inedito, parte di un ciclo di racconti in preparazione.

1991: *A lépcsőházi vágató* (L'uomo che galoppa per la scala dell'edificio). *Pompeji*, 1: 82.

1992: *A naplós hős monológja* (Monologo dell'eroe del diario). *A futás napja* (Il giorno della corsa). Budapest: József Attila Kör - Pesti Szalon Könyvkiadó. 17-19.

1996a: *Monologo dell'eroe del diario* (A naplós hős monológja) = Tóttössy, 1996b.

1996b: *Dettaglio* (Részlet) = Tóttössy, 1996b.

1996c: *L'uomo che galoppa per la scala dell'edificio* (A lépcsőházi vágató) = Tóttössy, 1996b.

Szili, József

(1929, dal 1960 storico e teorico della letteratura nell'Istituto letterario della MTA.)

1989: vedi AA.VV., 1989d.

1992: vedi AA.VV., 1992d.

1993: *Az irodalomfogalmak rendszere* (Il sistema dei concetti di letteratura). Budapest: Akadémiai.

Szücs, Jenő

(1928-1988, storico, 1952-1960 nell'Archivio di Stato, 1960-1988 nell'Istituto storico della MTA, dal 1985 anche professore nell'ELTE.)

1970: «A nemzet historikuma és a történetiszemlélet nemzeti látószöge (L'essenza storica della nazione e il punto di vista nazionale nella concezione storica)». *Értekezések a történeti tudományok köréből, Új sorozat, n. 51*, Budapest (= anche 1974, 11-188).

1974: *Nemzet és történelem. Tanulmányok* (Nazione e storia. Saggi). Budapest: Gondolat.

1996: *Disegno delle tre regioni storiche d'Europa*. Trad., introduzione e note di F. Argentieri. Presentazione di G. Sapelli. Catanzaro: Rubettino.

Tagliagambe, Silvano

1992: «Il marxismo tra oriente e occidente» = Pref. a G. Labica. *Dopo il marxismo-leninismo (tra ieri e domani)*. Roma: Edizioni Associate.

Takács R., Olga

1988: «A magyar irodalomszemlélet a modernség korában (La visione ungherese della letteratura nell'epoca della modernità)». *Hungarológiai Értesítő*, 3-4: 178-180.

Takáts, József

(1962, studioso di storia delle idee, Università di Pécs.)

1992: «Jelentéskioltság (Spegnimento del significato)». *Pompeji*, 2: 14-19.

Tandori, Dezső

(1938, poeta, narratore, traduttore, «grafico intermediale» [poeta visivo], performer; usa pseudonimi [Hc. G. S. Solenard, Underlord «T»] talora anagrammando il proprio cognome [Nat Roid, Tradoni]; dal 1977 convive etologicamente con volatili che spesso diventano protagonisti dei suoi scritti; al liceo studia letteratura con Á. Nemes Nagy, si laurea nel 1962 in lettere [ungherese e tedesco]; 1964-1971 insegnante al Magistero, dal 1971 scrittore libero professionista; poetica: interferenza fra ambiti e generi artistici; dal 1968 una decina di romanzi [tra cui alcune intellettualistiche parodie di polizieschi con personaggi di animali, a firma Nat Roid], volumi di racconti [anche per l'infanzia] e testi teatrali ispirati all'assurdo di Beckett e di Th. Bernhard [caratteristica l'intercambiabilità delle funzioni dell'autore, del narratore e dei personaggi e la conseguente incertezza di significato], fra questi importante *Quasi come mettersi in viaggio* [Mint egy elutazás, 1981]; molte le raccolte di poesie, tra cui, fondamentale per l'influenza innovativa sulla cultura letteraria, *Frammenti per Amleto* [Törédék Hamletnek, 1968], apertura «interferenziale» fra lirica classicamente moderna - ovvero «oggettiva» alla Babits, Nemes Nagy, Rilke, Eliot - e sperimentale, e *Pulire un oggetto trovato* [Egy talált tárgy megtisztítása, 1973] considerata la «prima raccolta di poesie postmoderne» [Gy. Doboss] perché la nuova *Weltanschauung* appare in poesie-disegno dove elementi strutturali sono i fatti della vita, i dati epocali e tutti gli elementi della testualità [titolo, sottotitolo, dedica, citazione, nota a piè di pagina, richiamo interno o a volumi precedenti]; raccolte successive: *Il soffitto e il pavimento* [A mennyezet és a padló, 1976], *Orsi in ogni quantità possibile e immaginabile e inoltre anche passerì* [Medvék minden mennyiségben és még verebek is, 1977, poesie per bambini], *La perdita che si può vincere* [A megnyerhető veszteség, 1988], *Roseto con ripetitore satellitare* [Műholdas rózsakert, 1991]; nella narrativa il passaggio tra neoavanguardia e postmoderno sta nella tecnica dell'autocitazione per rappresentare simultaneamente vissuto e opera; nel 1977 pubblica *Perché vivere in eterno?* [Miért élnél örökké?], filosofico romanzo-saggio autobiografico sull'autenticità nella vita e nell'arte, sul «giocoso», il «gesto», il «piccolo» e la «cura»; di rilievo anche i saggi su temi di filosofia [Wittgenstein], arte figurativa, musica [Cage], letteratura [Ottlik, Handke, Kukorelly] e quelli di «autoanalisi»; negli anni novanta, oltre alla tradizionale presenza di orsi e di volatili, nelle sue opere entrano da protagonisti i cavalli e le corse ippiche; le poesie recenti sono composte in una artificiale «lingua acustica»; nei romanzi entra la vita politica anche direttamente e diviene «protagonista» un io narrante «moltiplicato», mentre il testo scorre su vari piani discorsivi talora in varianti parallele; di recente si è aperta una vasta e accesa discussione critica sulla sua opera, che mira a chiarire il rapporto tra neoavanguardia e postmoderno in letteratura.)

1983: *Melyikünk anyaga tart tovább?* (Il materiale di chi tra noi tutti durerà di più?) = AA.VV., 1983c, 328-333.

1996: *Il materiale di chi tra noi tutti durerà di più?* (Melyikünk anyaga tart tovább?) = Töttösy, 1996b.

Tedeschi, Mária

1986: «"Manieristák" - A mai magyar próza egyik tendenciájáról ("Manieristi" - su una tendenza della narrativa ungherese di oggi)». *Irodalomtörténet*, 2: 466-476.

Thomka, Beáta

(1949, teorica e storica di letterature comparate, 1975-1992 insegna nell'Università di Novi Sad [Serbia], dal 1993 professore universitario a Budapest e a Pécs.)

1986: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja* (Le forme dell'istante. La struttura e il genere del racconto breve). Novi Sad: Forum.

1990: «Metatudományos alapozás: Szili József, szerk., *Az irodalomtörténet elmélete*, Budapest, Akadémiai 1989, voll. I-II (Fondamento del piano metascientifico in József Szili, a cura di, *La teoria della storiografia letteraria*)». *Literatura*, 4: 406-410. (Vedi AA.VV., 1989d.)

1992: «A húszas-harmincas évek költészetének domináns poétikai, retorikai alakzatai (Le figure poetiche e retoriche dominanti nella poesia degli anni venti e trenta)» = AA.VV., 1992b, 111-123.

1994: «Közép-Európa mint regénytörténet, szellem és forma (L'Europa centrale come storia del genere romanzo, come spirito e come forma)». *Literatura*, 1: 29-36.

Tillmann, József A.

(1956, filosofo, professore di estetica nell'Università di Pécs.)

1992: *Szigetek és szemhatárok. Későújkorai kilátások* (Isole e orizzonti. Prospettive nell'epoca tardo-contemporanea). Budapest: Holnap.

Titzmann, Michael

1991: «Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft» = AA.VV., 1991k, 395-438.

Todorov, Tzvetan

1984: *Teorie del simbolo* (1977). Milano: Garzanti.

Todorov, Vladislav

1993: «Törédékek a kommunizmus politikai esztétikájából (Frammenti di estetica politica del comunismo)» = AA.VV., 1993c, 101-125.

Tondelli, Pier Vittorio

1993: «Budapest» (1989). *Un week end post moderno. Cronache dagli anni ottanta*. Milano: Bompiani. 420-430.

Töttösy de Zepetnek, Steven

1996: «Consensus ex machina. Teoria dei sistemi e studi della letteratura». *I Quaderni di Gaia*, 10: 111-118.

Töttössy, Beatrice

1989: «"Erkölcsei irodalmi tartás" és "ontológiai indulat" dinamikája a huszadik századi, magyarországi költő egzisztenciájában (Dinamica di "tenuta morale del letterato" e di "passione ontologica" nell'esistenza poetica nell'Ungheria del novecento)»: conversazione con Ágnes Nemes Nagy. Dattiloscritto conservato nell'Archivio del Museo della Letteratura «Petőfi» di Budapest.

1990: «I dilemmi etici della rivoluzione in un romanzo "storico" sull'Ungheria del 1918-1919». *Incontri meridionali*, 3: 135-146.

1992: «Confronti: la condizione dello scrittore in Ungheria». *Produzione & Cultura*, 3-4: 15-19.

1994a: «Maniere di deambulazione poetica: i dintorni di tre generazioni di poeti ungheresi (1979-1994)». *Si scrive*, numero unico dell'anno: 187-195.

1994b: A cura di. *Antologia di poesia ungherese contemporanea con testi di Dezső Tandori, György Petri, Ottó Tolnai, Szabolcs Várady, Attila Tasnádi, Endre Kukorelly, Ferenc Szijj, Szilárd Borbély, Gábor Farnbauer* (con testo ungherese a fronte). *Si scrive*, numero unico dell'anno: 196-241.

1995a: «La condizione letteraria in Ungheria e l'itinerario poetico di Ágnes Nemes Nagy». *Si scrive*, numero unico dell'anno: 308-329.

1995b: «Hungarian Postmodernity and Post-Coloniality: The Epistemology of a Literature». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, XXII. 3-4: 881-891.

1996a: «I Lieder postmoderni di Endre Kukorelly». *Testo a fronte*, 14: 111-113 (con *Strand - Spiaggia; A zenészek nyakig - Fino al collo i musicisti; A torta - La torta; A szomszédban egy - Nel vicinato una; Én nem engedlek - Non ti lascio*; poesie, con testo ungherese a fronte, tradotte in italiano da Tomaso Kemény).

1996b: *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*. Roma: Arlem.

Tverdota, György

(1947, dal 1975 ricercatore nell'Istituto letterario della MTA, 1991-1994 visiting professor alla Sorbona di Parigi, dal 1994 anche professore nell'Università di Pécs.)

1991: «La littérature hongroise dans les années Trente e Quarante» = AA.VV., 1991f, 181-190.

Ugolini, Maria Consuelo

1992: «Ricerca di senso e psicanalisi in Wittgenstein». *Atque*, 5: 111-131.

Vajda, Mihály

(1935, filosofo, allievo di Gy. Lukács, 1961-1973 ricercatore nell'Istituto filosofico della MTA, dal 1973 all'indice, disoccupato in patria, visiting professor a Brema e a New York, dal 1990 professore di filosofia nell'Università di Debrecen; traduttore di Heidegger; fondatore, nel 1992, e direttore della rivista di cultura filosofica *Gond* [Cura].)

1987: Risposta a «Körkérdés a posztmodernről (Inchiesta sul postmoderno)» = AA.VV., 1987, 223-227.

1990: «Heidegger és a posztmodern (Heidegger e la postmodernità)». *Újhold-évkönyv*, 2: 196-206. (Il testo è apparso anche in Vajda, Mihály. *A posztmodern Heidegger* [Lo Heidegger postmoderno]. Budapest: T-Twins - Lukács Archivum - Századvég, 7-21.)

Valentino, Carla

1990a: «L'idea di cultura europea in alcuni recenti volumi». *I Quaderni di Gaia*, 2: 97-104.

1990b: *Idee d'Europa nella cultura letteraria del Novecento*. Roma: Edizioni D.E./ED.

Varga, Imre

(1919, scrittore, 1950-1953 funzionario dell'Istituto nazionale per l'arte popolare, 1961-1984 redattore del periodico *Per l'arte socialista*.)

1985: vedi AA.VV., 1985a.

Vattimo, Gianni

1985: «L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea». Introduzione a Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*. Trad. e cura di G. Vattimo. Milano: Bompiani. I-XVLI.

1989: *La società trasparente*. Milano: Garzanti.

Venturi, Roberto

1986: *Összetettség és ellentmondás az építészetben* (Complessità e contraddizione nell'architettura). Budapest: Corvina.

Veres, András

(1945, dal 1968 storico e sociologo della letteratura nell'Istituto letterario della MTA.)

1993: «Új magyar irodalmi kánon? (Un nuovo canone letterario ungherese?)». *BUKSZ*, 1993. ősz (autunno 1993): 297-306.

Vígh, Árpád

(1943, 1967-1980 professore di letteratura francese nell'Università di Debrecen, 1980-1984 insegna ungherese nell'Università di Strasburgo, 1984-1991 docente di filologia romanza nell'Università di Pécs, dal 1991 direttore dell'Istituto culturale ungherese di Parigi.)

1981: *Retorika és történelem* (Retorica e storia). Budapest: Gondolat.

Welsch, Wolfgang

1990: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.

1992: *Ästhetische Zeiten? Zwei Wege der Ästhetisierung*. Saarbrücken.

Weöres, Sándor

(1913-1989, poeta, traduttore-adattatore poetico da numerose lingue; nel 1939 si laurea in filosofia [estetica] con una tesi su *La nascita della poesia*; dal 1947 vive a Budapest, bibliotecario dell'Accademia delle scienze fino al 1951, poi scrittore libero professionista; nel 1948 compie un viaggio in Italia; 1949-1956 all'indice, pubblica solo traduzioni e poesie per l'infanzia [di larghissimo uso nelle scuole primarie]; nel 1956 appare *La torre del silenzio. Poesie degli ultimi trent'anni* [A hallgatás tornya. Harminc év verseiből], ma nel 1957-1964 è di nuovo quasi all'indice; nel 1966 compie un viaggio in Inghilterra [a ricevere un premio per le sue traduzioni] e negli Usa; poetica: nel 1934 prime poesie, *Fa freddo* [Hideg van, premio Baumgarten], sotto l'influenza di Babits; successivamente, da una elaborazione che verte sulla primordialità, come *La pietra e l'uomo* [A kö és az ember], *La prima coppia* [Az első emberpár] e come le traduzioni-trascrizioni di opere assire e greche [tra cui *Gilgames* e *Theomachia*], passa - sotto l'influenza di Béla Hamvas, 1897-1968, scrittore e saggista fautore di un peculiare esistenzialismo fondato sulla mitologia cristiana - a un discorso cristiano-platonico: a penetrare i fenomeni non bastano i sensi e la ragione pratica, occorre una spiritualità «superiore»; scrive quindi poesie come *Le Journal*, *Affresco del XX secolo* [XX. századi freskó], *Manicomio* [Órültekháza], *Un altro mondo* [Egy másik világ]; sul piano poetico: organizzazione musicale estremamente disciplinata di immagini, sentimenti, pensieri e, dentro di essa, libere associazioni, verso libero e grande varietà di forme poetiche, fino agli ideogrammi; indifferenza verso i mutamenti sociali nella loro immediatezza e, invece, forte interessamento alle esperienze esistenziali universali come recupero dell'unità primordiale tra mondo e uomo: *Sesta sinfonia* [Hatodik szimfónia], *Medeia*, *Orpheus*; notevoli i suoi «ritratti di poeti in versi», tra cui *L'ultima fotografia di Attila József* [József Attila utolsó fényképére]; *Metamorfosi* [Átváltozások] è un ciclo di 40 sonetti sull'ideale dell'armonia; il maggior esempio della sua abilità nel «gioco delle parti» in arte e del suo virtuosismo stilistico è *Psyché*, dove descrive l'universo psichico di una immaginaria poetessa del primo ottocento; nel 1977 pubblica *Tre passeri con sei occhi* [Három veréb hat szemmel], un'antologia di valori segreti della poesia ungherese, con dotti commenti; alcuni suoi testi teatrali tematizzano situazioni storiche caratterizzate dal cambiamento del potere.)

1950a: *Nem élni könnyebb* (Non vivere è più facile) = 1956; 1970, 29.

1950b: *Non vivere è più facile* (Nem élni könnyebb) = Albini, 1976, 201.

1953: *Le Journal* = 1956; 1970, 247-253.

1956: *A hallgatás tornya. Harminc év verseiből* (La torre del silenzio. Poesie degli ultimi trent'anni). Budapest: Szépirodalmi.

1970: *Egybegyűjtött írások* (Opere), Budapest, Magvető.

1975²: *Egybegyűjtött írások* (Opere). Budapest: Magvető.

Wernitzer, Julianna

1994: *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője* (Un universo di citazioni ovvero Péter Esterházy, autore di Don Chisciotte). Budapest - Pécs: Szépirodalmi - Jelenkor.

Wittgenstein, Ludwig

1967: *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi.

1975: *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*. Milano: Adelphi.

Zdanov, Andrej

1950: *Politica e ideologia*. Roma: Edizioni Rinascita.

Zmegac, Viktor

1990: «A modernség és posztmodernség diagnózisához (Contributo alla diagnosi della modernità e della postmodernità)». *Literatura*, 1: 3-11.

1991: «Az intertextualitás válfajai (Modi di intertestualità)». *Literatura*, 3: 216-223.

Zolnai, Béla

(1890-1969, storico della letteratura, linguista, docente universitario in varie città [1923-1950], direttore della rivista *Széphalom* ispirata allo storicismo d'impianto tedesco [1927-1942], direttore della collana *Études Françaises* [1927-1945, Budapest], collaboratore di *Revue des Études Hongroises* di Parigi, e dell'*Encyclopaedia Britannica* [1922].)

1957: «A magyar stílus (Lo stile ungherese)». *Nyelv és stílus* (Lingua e stile). Budapest: Gondolat.

Zumthor, Paul

1975: «Fratrasie, fatrassiers». *Langue, texte, énigme*. Paris: Éditions du Seuil. 68-88.

1981: *Histoire littéraire de la France médiévale, VIe-XIVe siècles (1954)*.

Genève: Slatkine Reprints.

INDICE DEI NOMI

- Abbruzzese Alberto, 407, 422.
 Absburgo, 207.
 Aczél György, 357.
 Adorno Theodor W., 90, 231, 232, 408, 410, 422.
 Ady Endre, 217, 386, 403, 404, 447, 454.
 Agostino, 366.
 Aigner Szilárd, 333.
 Ajtmatov Cingiz, 174.
 Albini Umberto, 373, 422, 423.
 Albisani Sauro, 443.
 Alexa Károly, 105, 153, 381, 386, 408, 423.
 Almási Miklós, 59, 117, 421, 423.
 Ambrus Lajos, 52.
 Ammassari Paolo, 422.
 Ancsel Éva, 357.
 Anderson Perry, 422.
 Anderson Sascha, 384, 459.
 Andorka Rudolf, 163, 423.
 Angyalosi Gergely, 343, 423, 431, 454.
 Aragon Louis, 443.
 Arany János, 404, 405.
 Arcimboldo (Arcimboldi Giuseppe), 7.
 Argejó Éva, 363, 423.
 Argentieri Federigo 427, 471.
 Ariosto Ludovico, 366, 441.
 Aristotele, 74, 366, 382.
 Asor Rosa Alberto, 199, 395, 396, 407, 419, 420, 423.
 Assmann Aleida, 372, 424.
 Avalle Silvio D'Arco, 92, 373, 374, 419, 424.
 Ágh Attila, 387, 422.
 Babarczy Eszter, 421.
 Babits Mihály, 29, 55, 97, 203, 237, 339, 352, 353, 376, 377, 404, 424, 429, 433, 443, 447, 460, 461, 469, 472, 476.
 Bach Johann Sebastian, 79.
 Bachtin Michail, 373.
 Bacsó Béla, 61, 62, 66, 119, 342, 387, 421, 424.
 Balassa Péter, 23, 52, 56, 62-66, 76, 108, 113, 118, 158, 191, 222, 251, 340, 363, 367, 370, 371, 382, 388, 405, 414, 415, 417, 420, 424, 441.
 Balassi Bálint, 28.
 Balla Ignazio, 458.
 Barna Imre, 420.
 Barth John, 359, 366, 380, 425.
 Barthes Roland, 27, 190, 241, 366.
 Baudelaire Charles, 366.
 Baudrillard Jean, 220-223, 407, 421, 425, 426.
 Bán Zsófia, 413, 425.
 Beckett Samuel, 174, 472.
 Beke László, 112, 221, 309, 414, 425, 432, 433.
 Belia György, 424.
 Bell Daniel, 421.
 Bellasi Pietro, 221, 426.
 Bence György, 345, 346, 348, 363, 371, 383, 396, 411, 426, 446.
 Benjamin Walter, 360.
 Berend T. Iván, 420.

- Bernáth Árpád, 371, 421, 426.
 Bernhard Thomas, 127, 358, 366, 377, 378, 384, 400, 427, 472.
 Bernstein Richard J., 26, 62, 90, 91, 159, 345, 359, 373, 427.
 Bevilacqua Giuseppe, 217, 427.
 Békési Imre, 129, 130, 384, 421, 426.
 Béla IV d'Ungheria, 265, 268.
 Béládi (Hajtó) Zsófia, 389, 420.
 Béládi Miklós, 372, 375, 379, 389, 399, 420, 426, 451.
 Bianchi B., 439.
 Bibó István, 406, 427.
 Bilardello E., 432.
 Birnbaum Marianna D., 242, 434.
 Bismarck Otto von, 419, 454.
 Blake William, 33.
 Bloch Ernst, 50, 419.
 Boccaccio Giovanni, 366, 448.
 Boccioni Umberto, 7.
 Bojtár Endre, 18, 169, 170, 173, 197, 198, 211, 212, 239, 350, 371, 378, 387, 392, 393, 402, 427.
 Bond Edward, 44.
 Bonetta Gabriella, 435.
 Bonito Oliva Achille, 55, 358, 359, 365, 371, 422, 428.
 Borbándi Gyula, 379, 428.
 Borbély Szilárd, 82, 122, 380, 428, 474.
 Bordoni Carlo, 420.
 Borges Jorge Luis, 340, 359, 366.
 Bókay Antal, 427.
 Böll Heinrich, 198.
 Bradbury M., 419.
 Brandys Kazimierz, 434.
 Brecht Bertolt, 174.
 Broch Hermann, 400.
 Brodskij Josif, 196.
 Bulgakov Michail A., 130.
 Burroughs William, 105.
 Bouveresse J., 158.
 Bürger Peter, 43, 117, 230-233, 408, 428.
 Byron George Gordon, 404.
 Caccamo Domenico, 406, 428.
 Cage John, 366, 472.
 Calasso Roberto, 462.
 Calvino Italo, 218-220, 227, 407, 428.
 Camus Albert, 243, 377, 428.
 Carlo V, 308.
 Carravetta Peter, 420.
 Cartesio, *vedi* Descartes.
 Cases Cesare, 387, 428.
 Castoriadis Cornelius, 413.
 Cataldi Pietro, 394, 395, 428.
 Cavaglià Gianpiero, 100, 101, 363, 366, 402, 408, 429, 449, 463.
 Ceruti M., 467.
 Cerutti Furio, 439.
 Cervantes Miguel de, 340.
 Ceserani Remo, 12, 13, 394, 429.
 Cézanne Paul, 308.
 Chamberlain Houston Stewart, 347.
 Chiodi Pietro, 440.
 Churchill Winston, 407.
 Cocteau Jean, 443.
 Colli Giorgio, 462.
 Contini Gianfranco, 413.
 Cornea Paul, 190, 429.
 Corti Maria, 406, 429.
 Costantini L., 446.
 Croce Benedetto, 185, 196, 359.
 Curi Fausto, 379.
 Cusatelli G., 439.
 Csanádi Dániel, 414.
 Császár László, 362, 420, 429.
 Csáth Géza, 55, 377, 384.
 Cs. Gyimesi Éva, 165, 429.
 Csibra István, 136, 387, 419.
 Csillaghy Andrea (*in ung.* András), 393, 429.
 Csordás Gábor, 149, 150, 154, 388,

430.
 Csuhai István, 20, 342, 343, 430.
 Czigány Lóránt, 156, 355, 429.
 D'Alessandro Marinella, 377, 382, 430, 434, 435, 449, 454, 457.
 Dalos György, 358, 430.
 Dante Alighieri, 352, 366, 441.
 Danto Arthur C., 387, 421.
 Dávidházi Péter, 389, 430.
 de Certeau Michel, 233, 405, 430.
 de Man Paul, 143, 387, 421.
 Derék Pál, 370, 430.
 Derrida Jacques, 26, 89-91, 167, 173, 178, 179, 181, 187, 201, 232, 240, 344, 368, 387, 394-396, 421, 423, 431, 445, 452, 466.
 Descartes René (Cartesio), 32, 232, 366.
 Dessewffy Tibor, 133, 135, 387, 431.
 Dewey John, 410.
 Déry Tibor, 97, 231, 463.
 Dickens Charles, 175, 448.
 Dicsev Ivajlo, 114, 368, 431.
 Doboss Gy., 472.
 Droschl Max, 422.
 Dylan Bob, 366.
 Domokos Mátyás, 239, 416, 431.
 Dózsa György, 207.
 Duchamp Marcel, 49, 432.
 Ducrot O., 419.
 Eckermann Johann Peter, 145.
 Eco Umberto, 105, 113, 178, 360, 379, 380, 431.
 Eifert A. M., 362, 432.
 Elias Norbert, 60.
 Eliot Thomas Stearns, 46, 472.
 Éluard Paul, 443.
 Emanuele Pietro, 358, 400, 465.
 Empedocle, 417, 461.
 Endreffy Zoltán, 32-36, 47, 354, 432.
 Engels Friedrich, 144, 456.
 Enzensberger Hans Magnus, 394, 432.
 Eraclito, 49, 303.
 Erdély Miklós, 48-50, 58, 110, 204, 364, 365, 370, 388, 432, 433.
 Esterházy Gitti, 416.
 Esterházy Péter, 10, 12, 16-18, 20, 23, 30, 31, 36, 41, 44, 47, 52, 54, 55, 57, 58, 61, 65, 68, 74, 75, 81, 83-87, 91, 98-100, 105, 106, 108-111, 113, 115, 117-124, 126-128, 130, 132, 134-138, 141, 143-148, 151-153, 160, 161, 163-169, 171, 172, 177, 184, 187-193, 196, 198, 199, 203, 204, 206, 210, 213, 214, 217, 224-226, 229, 232, 239, 240-247, 250, 260, 261, 297-311, 312-315, 339, 340, 345, 350, 357, 366-368, 371, 372, 377-387, 389, 393, 398-400, 402, 407-409, 411, 412, 414-416, 420, 425, 426, 430, 433, 434, 437, 446, 449, 459, 461, 462, 470, 476.
 Erdi Péter, 390, 433.
 Farkas G., 420.
 Farkas Zsolt, 365, 384, 388, 436.
 Farnbauer Gábor, 474.
 Fábri Anna, 103, 104, 435.
 Federman R., 421.
 Fehér Erzsébet, 444.
 Fehér Ferenc, 32, 41, 51, 70, 73, 209, 215, 258, 349, 354, 358, 361, 362, 365, 371, 389, 407, 413, 422, 436, 441, 455.
 Fekete Éva, 454.
 Ferenc Győző, 52.
 Ferge Zsuzsa, 375.
 Ferrari-Bravo Donatella, 453.
 Ferroni Giulio, 413, 436.

Feyerabend Paul, 422.
Fichte Johann Gottlieb, 366.
Fiedler Leslie, 340.
Fischer-Lichte Erika, 421.
Flaubert Gustave, 233.
Fodor András, 396.
Fodor Tamás, 23.
Fokkema Douwe, 19, 54, 115, 237, 343, 436.
Folengo Teofilo, 7.
Forgács Zsuzsa, 165, 390, 391, 436.
Formigari Lia, 419.
Forray Katalin, 355, 388, 440.
Foster H., 421.
Foucault Michel, 59, 209, 210, 341, 345, 393, 421, 425, 437.
Fónagy Iván, 25, 125, 345, 368, 436.
Francesco I, 308.
Fráter Erzsébet, 301, 416.
Freschi Marino, 213, 437.
Freud Sigmund, 194, 233, 394, 427, 431, 437.
Fried István, 384, 437.
Füzi László, 437, 445.

Gablik S., 422.
Gadamer Hans Georg, 33, 93, 119, 122, 140, 141, 344, 367, 387, 390, 409, 421, 437, 475.
Gambaro Fabio, 111, 112, 114, 379, 437.
Gandhi, 33.
Garaczi László, 65, 154, 330, 331, 332-334, 421, 437.
Garavini Fausta, 344, 438.
Garroni Emilio, 454.
Gáll István, 386, 437.
Gellée, 378.
Gesù Cristo, 353.
Gide André, 461, 462.
Giuliani Alfredo, 379.

Goethe Johann Wolfgang, 34, 135, 224, 366.
Gogol Nikolaj V., 446.
Gombrowicz Witold, 108, 367, 400.
Gonciarov Ivan A., 446.
Gothár Péter, 117, 380.
Göncz Árpád, 17, 438.
Gramsci Antonio, 51.
Grana Gianni, 114, 438.
Grendel Lajos, 153, 189, 232, 288-296, 361, 385, 406, 438.
Greza F., 461.
Gropius Walter, 419.
Grossberg L., 464, 465.
Grünbaum Adolf, 392, 439.
Guida Francesco, 421.
Gyekiczky Tamás, 368, 369, 439.

Habermas Jürgen, 90, 91, 127, 341, 392, 421, 439.
Hajnóczy Péter, 65, 298, 415, 470.
Halász Gábor, 79.
Hammer Ferenc, 387, 431.
Hamvas Béla, 476.
Handke Peter, 99, 378, 439, 472.
Hankiss Elemér, 375, 408, 439.
Hanson J., 421.
Haraszti Miklós, 39-42, 46, 94, 159, 200, 239, 355, 376, 392, 439.
Harvey David, 56, 70, 132, 370, 440, 464.
Hassan Ihab, 25, 26, 39, 43, 202, 212, 340, 345, 398, 405-407, 421, 440.
Hašek Jaroslav, 350.
Havel Vaclav, 41, 51, 436.
Hegedüs András, 395, 440.
Hegedüs T. András, 355, 388, 440.
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 366, 410, 452.
Hegyi Lóránd, 76, 341, 342, 371, 440, 451.

Heidegger Martin, 27-29, 31, 32, 60, 68, 70, 83, 136, 154, 179, 220, 224, 344, 345, 350-353, 366, 387, 394, 410, 421, 424, 440, 475.
Hein C., 434.
Heine Heinrich, 366.
Heisenberg Werner Karl, 366.
Hekerle László, 16, 50, 86, 166, 191, 263, 363, 405, 425, 440.
Heller Ágnes, 32, 70-74, 117, 209, 215, 258, 354, 355, 361, 362, 371, 389, 407, 413, 436, 441, 455.
Hemingway Ernest, 175.
Herbert Zbigniew, 197, 240.
Herczeg Gyula, 96, 238, 441.
Héra Zoltán, 349, 441.
Hildesheimer Wolfgang, 44.
Hitler Adolf, 455.
Hofmannstahl Hugo von, 217.
Holland Norman N., 194, 402, 422, 442.
Horthy Miklós, 347, 377.
Horváth János, 401, 411, 412, 442, 460.
Horváth Márton, 96, 442.
Hoy David C., 56, 179, 230, 344, 365, 442.
Howe Irving, 340.
Hrabal Bohumil, 135, 198, 199, 378, 382, 430, 434, 435.
Hubay Miklós, 443.
Huizinga Jan, 7.
Humboldt Wilhelm von, 373.
Hunter Sam, 402, 442.
Husserl Edmund, 351.
Huszár Tibor, 427.
Huxley Aldous, 33.

Ignotus (*pseudonimo di Hugo Veigelsberg*), 159-161, 442.
Illyés Gyula, 26, 97, 183, 345, 443, 455, 461.
Imre László, 405, 443.

Jameson Fredric, 88, 443.
Janota J., 422.
Jastrzebska Jolanta, 81, 443.
Jauß Hans Robert, 43, 140, 340, 344, 361, 443.
Járfás A., 434.
Jászi Oszkár, 29, 101.
Jencks Charles, 77, 362, 419, 421, 443.
Jenei László, 443, 467.
Jeri A., 458.
Joyce James, 87, 102, 237, 307, 343, 366, 378.
Jókai Mór, 100, 101, 381, 448, 458.
József Attila, 29, 78-80, 124, 176, 259, 390, 391, 444, 447, 463, 476.
Juhász Gy., 461.

Kabdebó Lóránt, 421.
Kafka Franz, 217, 350, 366, 454, 463.
Kant Immanuel, 232, 323, 366.
Kapitány Ágnes, 355, 375, 444.
Kapitány Gábor, 355, 375, 444.
Karádi Éva, 420, 454.
Karátson Endre, 370, 385, 419, 444.
Kardos G. György, 349, 398, 444.
Karinthy Ferenc, 235-240, 255, 260, 445.
Karinthy Frigyes, 408.
Kassai György, 385, 445.
Kassák Lajos, 101, 455.
Kádár János, 14, 51, 348.
Kálmán C. György, 399, 444.
Károlyi Csaba, 422.
Károlyi Mihály, 347.
Kearney Richard, 431, 445.
Kelemen János, 353, 445.
Kemény István, 421.
Kemény Tomaso, 339, 354, 355, 373, 451, 474.

- Kenedi János, 420.
 Kenyeres Zoltán, 94, 375, 399, 445.
 Keresztury Tibor, 256-258, 348, 388, 430, 434, 445, 449, 456, 457, 464.
 Kerényi Károly, 469.
 Kermode Frank, 340.
 Keserü Katalin, 422.
 Képès S., 434.
 Kibédi Varga Áron, 344, 399, 406, 420, 446.
 Kiefer Ferenc, 368, 390, 446.
 Kierkegaard Sören, 40.
 Király István, 92, 375, 420.
 Kis János, 345, 346, 348, 363, 371, 383, 396, 411, 426, 446.
 Kiš Danilo, 86, 314, 372, 378, 433, 446.
 Koestler Arthur, 231.
 Kolakowski Leszek, 95, 183, 184, 200, 400, 446.
 Konrád György, 353, 375, 376, 446, 469.
 Kornai János, 375, 386.
 Kornis Mihály, 52, 189, 447.
 Kosztolányi Dezső, 36, 54, 55, 68, 78-80, 237, 342, 433, 447, 455, 462.
 Kovács András, 9, 94, 357.
 Kovács Zsuzsa, 421.
 Köhler Erich, 88, 154, 155, 420, 448.
 Köhler Michael, 18, 340, 341, 406, 448.
 Könczöl Csaba, 386, 448.
 Köpeczi Béla, 419, 448.
 Körössi P. J., 420.
 Krasznahorkai László, 52.
 Krasztev Péter, 368, 422, 448.
 Kraus Karl, 400.
 Krleža Miroslav, 400.
 Krueger W., 422.
 Krúdy Gyula, 55, 101, 102, 217, 237, 379, 386, 429, 446, 448, 458.
 Kuhn Thomas, 345, 448.
 Kukorelly Endre, 10, 11, 20, 23, 25, 27, 29, 30, 37, 38, 40, 45, 52, 53, 58, 61, 79, 80, 89, 96, 112, 126, 133-135, 146, 147, 151, 153-155, 157, 158, 160, 161, 163-167, 170, 172, 176, 177, 179, 197, 198, 201, 203, 210, 227, 232, 240, 248-255, 261, 316, 317-319, 320-323, 324-329, 339, 343, 349, 353-355, 358, 360, 367, 368, 370, 373, 378, 384-387, 396, 405, 413, 420-422, 436, 449, 450, 472, 474.
 Kulcsár Szabó Ernő, 20, 69, 75, 77, 78, 81, 84, 85, 87, 137, 139-142, 147, 211, 229, 341, 367, 371, 379, 390, 397, 399, 416, 421, 451.
 Kun Béla, 347.
 Kundera Milan, 18, 41, 51, 108, 350, 370, 387, 436, 452.
 Labica Georges, 471.
 Lacan Jacques, 194.
 Lackó Miklós, 352, 379, 452.
 Laermann K., 422.
 Lasch Christopher, 422.
 Lash Scott, 387.
 Leary T., 422.
 Le Corbusier, 77.
 Le Goff Jacques, 208, 421.
 Leitch Vincent B., 179, 394, 402, 452.
 Lendvai Katalin, 352, 453.
 Lengyel László, 375.
 Lengyel Péter, 20, 453.
 Lenin, 385, 391.
 Leopardi Giacomo, 441.
 Levin K., 421.
 Lifšic Michail, 391, 392.
 Litván György, 398, 453.
 Lotman Jurij M., 92, 373, 374, 396, 453.

- Lukács György, 14, 29, 70-71, 92, 94, 101, 217, 238, 255, 339, 340, 344, 345, 351, 354, 367, 372, 390, 392, 397, 404, 410, 420, 423-425, 441, 445, 453, 474.
 Lulli F., 455.
 Luperini Romano, 411, 421, 454.
 Lyotard Jean-François, 11, 15, 23, 54, 61, 62, 187, 210, 245, 247, 259, 339, 343-345, 347, 360, 410, 421, 423, 454.
 Madách Imre, 301, 416.
 Magarotto Luigi, 111, 164, 231, 454.
 Magris Claudio, 400.
 Magritte René, 7, 8.
 Mahler Gustav, 343.
 Majakovskij Vladimir V., 366.
 Mal'cev Jurij, 126, 383, 454.
 Maldonado Tomás, 347, 419, 454.
 Malevic Kazimir, 110.
 Mallarmé Stéphane, 366.
 Mann Thomas, 184, 231, 300, 366, 397.
 Mannheim Karl (ung. Károly), 420.
 Manzoni Alessandro, 441.
 Marchese Angelo, 255, 455.
 Marco Aurelio Antonino, 86, 372, 455.
 Margócsy István, 27, 53, 358, 455, 456.
 Marno János, 52, 343, 455.
 Marowitz Charles, 44.
 Marquard Odo, 62, 170, 392, 456.
 Marramao Giacomo, 171, 184, 393, 456.
 Martinelli Molnár M., 447.
 Marx Karl, 144, 345, 366, 410, 431, 456.
 Masini Ferruccio, 462.
 Matisse Henri, 7.
 Mattioli E., 467.
 Maupassant Guy de, 448.
 Mátyás Iván, 65, 386, 425.
 Márai Sándor, 185, 186, 196, 454, 462.
 Márkus György, 73, 158, 159, 209, 354, 361, 436, 441, 455.
 Márton László, 16, 27, 48, 52, 65, 153, 225, 260, 343, 368, 400, 456.
 Máté Jakab, 369, 456.
 Menna Filiberto, 51.
 Mezei József, 92, 350, 351, 420, 456.
 Mészáros Sándor, 405, 421, 456, 457.
 Mészöly Miklós, 20, 55, 65, 122, 204, 264-269, 310, 348, 350, 351, 382, 385, 387, 402, 413-415, 417, 457, 459.
 Mikszáth Kálmán, 98-108, 128, 130, 146, 192, 379, 381, 389, 435, 448, 458.
 Milosz Czesław, 340, 354, 458.
 Mindszenty, cardinale, 280.
 Mittner Ladislao, 11, 339, 370, 458.
 Molnár Erik, 407.
 Mongardini Carlo, 422.
 Montaigne Michel Eyquem de, 343, 344, 366.
 Montinari Mazzino, 462.
 Morello R., 420.
 Moretti Franco, 23, 248, 343, 458.
 Morin Edgar, 393, 394, 458.
 Mozart Wolfgang Amadeus, 79.
 Móricz Zsigmond, 55, 101, 379.
 Musil Robert, 87, 105, 237, 307, 366, 400, 428, 458.
 Mussolini Benito, 185.
 Nagy Imre, 349, 378, 453.
 Nagy Péter, 92, 237, 238, 458.
 Nancy Jean-Luc, 124, 354, 405, 459.

Napoleone I, 313.
 Nádas Péter, 20, 52, 65, 108, 127, 179-181, 183, 189, 210, 214-220, 225, 226, 240, 276-287, 360, 382, 384, 400, 407, 413-417, 420, 426, 459, 469.
 Nelson C., 464.
 Neményi Ninon, 419.
 Nemes Nagy Ágnes, 29, 39, 204, 370, 376, 377, 384, 433, 449, 460, 472, 474.
 Németh Gábor, 52, 154, 335, 421, 460.
 Németh G(éza) Béla, 69-71, 389, 390, 402-404, 460.
 Németh László, 379, 380, 412, 426, 451, 461.
 Nietzsche Friedrich, 9, 68, 233, 394, 410, 462, 465.
 Nuzzo Armando, 427.

 Odorics Ferenc, 9.
 Olivetti Magda, 427.
 Orlando Francesco, 404, 405, 409, 462.
 Orwell George, 33.
 Osborne John, 355.
 Ottlik Géza, 27, 40, 48, 53-55, 57, 65, 68, 175, 176, 299, 340, 342, 378, 381, 382, 385, 416, 425, 433, 450, 462, 472.
 Owens C., 421.
 Ónodi László, 371, 462.
 Örkény Antal, 375.
 Örkény István, 152, 168, 182, 231, 348, 433, 462.

 Pannenberg Wolfhart, 33, 463.
 Papp Tibor, 420.
 Parti Nagy Lajos, 52, 56, 343, 367, 421, 464.
 Pascal Blaise, 120, 123, 366, 383, 415, 416, 464.
 Pál Melinda, 421.
 Pázmány Péter, 55.
 Peirce Charles Sanders, 68.
 Perniola Mario, 15, 17, 18, 57, 84, 400, 414, 464.
 Perutz Leo, 213, 437, 464.
 Peternák Miklós, 432, 433.
 Pethő Bertalan (*pseudonimo* Vay Tamás), 45, 46, 352, 361-363, 421, 464.
 Petőfi János S., 373, 421.
 Petőfi Sándor, 95, 96, 379.
 Petri György, 450, 474.
 Péter Gábor, 283, 285.
 Péter László, 406, 407, 464.
 Pfeil F., 86, 464.
 Piaget Jean, 467.
 Picasso Pablo, 7.
 Pietrantonio Giacinto, 110, 111, 465.
 Piga S., 432.
 Pilinszky János, 331, 375.
 Pjetzuch Vjaceslav, 374, 375, 465, 468.
 Platone, 232.
 Plebe Armando, 358, 400, 465.
 Plenzdorf Ulrich, 44.
 Plumpe Gerhard, 31, 465.
 Polányi Karl (*ung.* Károly), 33-34, 465.
 Pomodoro Arnaldo, 402.
 Pomogáts Béla, 372, 398, 465.
 Popper Leó, 345.
 Portughesi Paolo, 76-77, 465.
 Poszler György, 353, 465.
 Prévert Jacques, 153, 465.
 Proust Marcel, 102, 237, 307, 366, 461.
 Pullega Paolo, 454.
 Pynchon Thomas, 366.

 Rabelais François, 7.

Radnóti Sándor, 241, 243, 405, 407, 411, 457, 465.
 Ragone Giovanni, 407, 466.
 Rainer M. János, 152, 168, 466.
 Rajk László, 284-286, 469.
 Ranke Leopold von, 359.
 Ransmayr Christoph, 413.
 Raulet G., 422.
 Rákosi Mátyás, 14, 212, 279, 281, 377, 453.
 Rékai Gábor, 421, 455, 466.
 Révai József, 30, 92, 392.
 Réz Pál, 448.
 Ricoeur Paul, 194, 344, 387, 392, 421, 466.
 Rilke Rainer Maria, 36, 366, 472.
 Rincón Carlos, 361.
 Ripault Ghislain, 434, 439.
 Rodin François-Auguste-René, 36.
 Roggero K., 429.
 Rorty Richard, 353, 394, 466.
 Rousseau Jean-Jacques, 33, 71.
 Rónay László, 426.
 Rumiz Paolo, 466.
 Russell Charles, 244, 409, 419.
 Salvestroni S., 453.
 San Paolo, 366.
 Santo Stefano d'Ungheria, 41, 207.
 Sapelli G., 471.
 Saramago José, 123, 124, 466.
 Sartre Jean-Paul, 8, 330, 367, 400.
 Sárközi Mátyás, 127, 466.
 Sárközi Péter, 408, 421, 429, 466.
 Scammell Michael, 383, 419.
 Scarponi Alberto, 360, 391, 451, 454.
 Scheler Max, 33, 60.
 Schlegel August Wilhelm von, 59.
 Schlegel Friedrich von, 59.
 Schmid-J. de Graaf P., 422.
 Schmidt Siegfried J., 18-19, 221, 223, 387, 407, 467.
 Schnabel, 402.
 Schnitzler Arthur, 217, 427.
 Schopenhauer Arthur, 8, 132.
 Schwajda György, 83, 397, 443, 467.
 Schwind Klaus, 421.
 Scigliano M., 435.
 Shefer J. L., 434.
 Segre Cesare, 413.
 Simkó János, 421.
 Simonyi Ágnes, 375.
 Simmel Georg, 419.
 Sinkó Ervin, 397.
 Sirena Toni, 406, 467.
 Sloterdijk Peter, 82, 372, 467.
 Smith Bernard, 402, 467.
 Sofocle, 349, 366.
 Sollers Philippe, 390.
 Soltész Katalin, 25, 125, 345, 368, 436.
 Somervall D.C., 406.
 Sontag Susan, 51, 143.
 Spedicato Paolo, 244, 247, 344, 409, 420, 467.
 Spendel Giovanna, 374, 467.
 Spinoza Baruch, 410.
 Stalin, 168, 212, 235, 368, 374, 397, 452, 467.
 Ständeiski Éva, 397, 468.
 Stein Gertrud, 366.
 Stein Peter, 44.
 Steindler Larry, 352, 468.
 Sterne Laurence, 243.
 Stoll Béla, 444.
 Stoppard Tom, 44.
 Strada Vittorio, 374, 465, 468.
 Sulyok Miklós, 420.
 Szabolcsi Miklós, 376, 398, 399, 426, 468.
 Szabó Ildikó, 393.
 Szabó Miklós, 207, 221, 384, 468.
 Szajbely Mihály, 422.
 Szalai Júlia, 363, 468.
 Szász Béla (*pseud.* Vincent Savari-
 rius), 181, 276, 285, 286, 414, 468, 469.

Szávai János, 244, 245, 434.
 Szegedy-Maszák Mihály, 36, 66-68, 87, 118, 234, 355, 356, 358, 366, 370, 469.
 Szelényi Iván, 375, 446, 447, 469.
 Szende Tamás, 128, 129, 131, 469.
 Szentjóbby Tamás, 365.
 Szerb Antal, 28, 469.
 Szerdahelyi István, 82, 92, 136, 304, 340, 387, 419, 420, 470.
 Szerdahelyi Zoltán, 115, 116, 415, 470.
 Széchenyi István, 317.
 Szigeti Csaba, 148-150, 153, 154, 388, 393, 470.
 Szijj Ferenc, 336, 337-338, 470, 474.
 Szilágyi Z., 420.
 Szili József, 205, 244, 258, 401, 420, 422, 471, 473.
 Szörényi László, 432.
 Szőke Annamária, 414.
 Szűcs Jenő, 208, 471.
 Tagliagambe Silvano, 95, 374, 471.
 Takács J., 420.
 Takács R. Olga, 400, 471.
 Takáts József, 48, 49, 365, 472.
 Tamás Miklós, 353.
 Tamási Áron, 175, 176.
 Tandori Dezső, 65, 156, 270-275, 303-306, 365, 371, 384, 388, 436, 472, 474.
 Tasnádi Attila, 52, 474.
 Tedeschi Mária, 230, 473.
 Thibaudet Albert, 406.
 Thomas Dylan, 367.
 Thomka Beáta, 182, 183, 390, 400, 473.
 Tillmann József A., 352, 470.
 Titzmann Michael, 421, 473.
 Tolnai Ottó, 474.
 Turgenev Ivan S., 448.
 Tynjanov Jurij, 342.
 Todorov Tzvetan, 194, 402, 419,

473.
 Todorov Vladislav (*in ung.* Vladislav), 17, 183, 250, 386, 473.
 Tolomeo Rita, 421.
 Tolstoj Lev N., 33, 367, 446.
 Tondelli Pier Vittorio, 30, 242, 473.
 Tournier Michel, 406.
 Toynbee Arnold, 340, 406.
 Tötösy de Zepetnek, 407, 473.
 Töttössy Beatrice, 9, 29, 39, 339, 340, 354, 370, 377, 381, 393, 397, 413, 428, 434, 435, 438, 439, 444, 450, 451, 456, 457, 459, 460, 471, 473, 474.
 Trifonov Jurij V., 374.
 Tverdota György, 29, 237, 370, 371, 474.
 Tzara Tristan, 443.

Ugolini Maria Consuelo, 392, 474.
 Uspenskij Boris A., 92, 374.

Vajda Mihály, 60, 61, 161, 209, 350-353, 421, 474.
 Valentino Carla, 394, 475.
 Varga Imre, 420, 475.
 Vas István, 381, 462.
 Vattimo Gianni, 17, 159, 170, 210, 212, 215, 220, 222, 224, 256, 258, 370, 409-411, 413, 429, 475.
 Vay Tamás, *vedi* Pethő Bertalan.
 Várady Szabolcs, 420, 474.
 Várkonyi Zoltán, 357.
 Ventavoli Bruno, 448, 462.
 Venturi Roberto, 62, 475.
 Veres András, 390, 475.
 Verlaine Paul, 367.
 Vezér Erzsébet, 420.
 Villon François, 367.
 Virág Ibolya, 434.
 Vigh Árpád, 368, 369, 475.

Weber Max, 33, 419.
 Weizsäcker Friedrich von, 33.
 Wellington Arthur Wellesley duca di, 302.
 Welsch Wolfgang, 223, 342, 421, 422, 475.
 Wenders Wim, 86.
 Weöres Sándor, 37, 68, 89, 186, 204, 348, 355, 405, 476.
 Werbőczy István, 207.
 Wernitzer Julianna, 123, 381, 476.
 Wilson Robert, 44.
 Winnicott W. Donald, 194.
 Wittgenstein Ludwig, 25, 60, 68, 242, 244, 367, 392, 410, 472, 477.
 Wolf Christa, 434.
 Woolf Virginia, 237, 367.

Zadek Peter, 44.
 Zamjatin Evgenij I., 111.
 Zdanov Andrej A., 349, 367.
 Zenone, 120, 121, 381.
 Zimonyi Zoltán, 389.
 Zmegac Viktor, 358-360, 413, 477.
 Zola Émile, 448.
 Zolnai Béla, 409, 477, 469.
 Zošcenko Michail M., 375.
 Zumthor Paul, 149, 477.
 Zver Gabriela, 450.

INDICE DEL VOLUME

PREFAZIONE di *Andrea Csillaghy*.....7

I SENTIERI DELLA POSTMODERNITÀ IN UNGHERIA:

INTRODUZIONE11

IL LETTORE, LO SCRITTORE E L'EPISTEME:

CAMBIANO LE MODALITÀ DI LETTURA.....23

1. Il testo come tentativo (23-27) - 2. Lo spazio culturale del postmoderno ungherese (27-32) - 3. «Percepire e sentire» (32-36) - 4. Il letterato uomo d'azione nel socialismo reale (37-42) - 5. Doppia crisi del letterato uomo d'azione (42-46) - 6. Fuoruscita dalla comunicazione autarchica (46-51) - 7. Il costruttivismo del postmoderno (51-58) - 8. Un primo prontuario del postmoderno ungherese (58-75) - 9. Un convegno del 1988 (75-82) - 10. *Engagement* nella letteratura (82-87) - 11. La logica culturale del tardo socialismo (88-94) - 12. Purgatorio poetico e autoironia del moderno (95-108) - 13. L'esattezza microtestuale come messaggio elitario (108-118) - 14. Lo spettro dell'uomo senza qualità (linguistiche) (118-124) - 15. La misura dell'uomo senza qualità linguistiche (124-132) - 16. Demitizzazione socialista-reale dell'arte e sua revoca (133-138) - 17. Un racconto teorico incompiuto (138-143) - 18. «Com'è» allora «il prosatore d'oggi»? (143-148) - 19. Dal «ciarpame» alle microtradizioni private (149-166) - 20. La dinamica moderno/postmoderno a est e a ovest (166-173) - 21. «Messianico inospitale» e disagio dello scrivere (173-179) - 22. *Sopralluogo* e poetica ri-occupazione del «luogo segreto» (179-184) - 23. Recupero dell'energia mitopoietica (184-187) - 24. Ritorno del «fare poesia con dei rischi» (188-192) - 25. L'autoanalisi dell'io che scrive postmoderno (192-200) - 26. Archeologia del patrimonio poetico-linguistico (201-208) - 27. «Eterotopia» o il senso della storia del presente (209-215) - 28. La «frase letteraria ideale» e l'«esattezza» (216-222) - 29. Realismo e deontologia dell'io narrante (222-227)

INGRESSO NELL'IMMANENZA TESTUALE:
SAGGIO DI LETTURA POSTMODERNA.....229

1. Innovazione ovvero l'assunzione del «taciuto» (229-235) -
2. Ferenc Karinthy, 1950: il terrorismo dell'astratto (235-240)
- 3. Péter Esterházy, 1979: (po)etico consumo felice della *langue* (240-247) - 4. Endre Kukorelly, 1992: viaggio sensibile dentro la *langue* (248-255) - 5. Tesi: vita concreta del testo-processo (255-259) - 6. Dopo i saggi di lettura: conclusione (provvisoria) (259-262)

IDENTITÀ NELL'ALTERITÀ:
TESTI TRADOTTI-TRADITI.....263

Miklós Mészöly, *Topografia di Alisca* (264-269) - Dezső Tandori, *Il materiale di chi tra noi tutti durerà di più?* (270-275) - Péter Nádas, *Sopralluogo*, (276-287) - Lajos Grendel, *Sacrificare la regina* (288-296) - Péter Esterházy, *A casa - fuoruscita rozza e corretta* (297-311), *Cinquantasei porcellini d'india sopra il giardino* (312-315) - Endre Kukorelly, *Unica (una-stoltezza) causa* (316), *La mia dedica* (317-319), *Documenti sentimentali* (320-323), *Il discorso e la regola* (324-329) - László Garaczi, *Il segreto del pesce sincope* (330), *Papavero* (330), *L'ultima copia* (331), *Dopo mezzanotte non essere schizzinoso!* (332-334) - Gábor Németh (*Bar Apocalisse* (335) - Ferenc Szijj, *L'uomo che galoppa per la scala dell'edificio* (336), *Monologo dell'eroe del diario* (336), *Dettaglio* (337-338)

NOTE.....339

OPERE CITATE.....419
con notizie biobibliografiche su alcuni autori ungheresi

INDICE DEI NOMI.....479